

LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE PUIGCERDÁ

POR

CARLOS CID PRIEGO

INTRODUCCIÓN

La riqueza pictórica de los diversos territorios del antiguo Reino de Aragón fue extraordinaria. Desgraciadamente, las guerras, los cambios de moda, las reformas y reconstrucciones de edificios, los agentes destructores naturales, las revoluciones y, sobre todo, la incuria y despreocupación de los hombres, han eliminado tesoros incalculables.¹ Los males se ensañaron con las pinturas murales, irremediablemente ligadas a la suerte de las paredes de los edificios que decoraban, antes de la invención, desarrollo y aplicación de la técnica de arranque y traslado, procedimiento que por reciente y caro no llegó a tiempo de salvar conjuntos importantísimos.² Y aun siendo ya perfectamente conocida, no pudo evitar la destruc-

¹ La destrucción de obras de arte es tan lamentable como frecuente; pero de vez en cuando se producen catástrofes masivas. Las más graves de la Cataluña moderna ocurrieron durante la Guerra de los Segadores, del siglo xvii, complicada con la intervención francesa; la Guerra de Sucesión a comienzos del siglo xviii, en la que Cataluña tomó el partido del Archiduque de Austria en contra de Felipe V; la ingerencia española en el vecino país en los primeros años de la Revolución de finales de dicho siglo; la terrible Guerra de la Independencia a comienzos del siguiente; la famosa quema de conventos de 1835 y los acontecimientos de 1936-39. Si pudiera hacerse el balance completo de las obras de arte destruidas en esas ocasiones sería pavoroso.

² La técnica de arranque de pinturas murales es más antigua de lo que suele creerse, aunque su perfeccionamiento sea reciente. Se aplicó en el siglo xviii a los famosos ángeles de Melozzo da Forlì, pintados en la iglesia romana de los Santi Apostoli, cuyas pinturas sufrieron enormes daños por la imperfección técnica del procedimiento. Durante el siglo xix, se practicaron otros arranques, con mayor éxito, en Italia, Alemania y Francia. En el actual, el sistema es seguro y de uso constante y su generalización acabó con el

ción total, o poco menos, de monumentos fundamentales, caso de la catastrófica pérdida de las pinturas que decoraban el monasterio de Sigüenza.³ La pintura sobre tabla tuvo mejor suerte, ya que a pesar de arrinconarse, de caer en manos de negociantes desaprensivos o incluso de utilizarse como madera en muebles y hasta en techumbres, su mayor independencia material ha permitido muchas veces su recuperación.⁴ En cambio, los frescos sólo se salvaron en los casos en que siempre conservaron un especial prestigio, cuando quedaron absolutamente olvidados y hasta recubiertos de capas de cal que los protegieron del tiempo y de los ignorantes, lo que permitió en la actualidad una limpieza y restauración relativamente fácil y de óptimos resultados.

El estudio monográfico de lo que aún queda tampoco ha favorecido mucho a estas bellas obras artísticas del Medievo. Parece lógico que estuvieran bien analizadas y publicadas, pero en cuanto se ahonda un poco en ellas se observa que sólo existen citas aisladas, cuajadas de errores y tópicos que se copian rutinariamente año tras año, monótonas reproducciones gráficas de los mismos aspectos sin comentarios profundos, y abundancia de vacía literatura. A veces sorprende la inexactitud y superficialidad con que aparecen en obras de autores prestigiosos, por ejemplo, Post.⁵

monopolio de los italianos, sus inventores. En España se transportaron las primeras pinturas en este siglo, cuando se contrataron técnicos italianos para trasladar al Museo de Barcelona los frescos de las pequeñas iglesias pirenaicas. Luego se divulgó el procedimiento y hoy contamos con buenos talleres especializados.

³ Las bellas pinturas de su sala capitular fueron gravemente afectadas por las llamas de julio de 1936; el derrumbamiento de la techumbre y la consiguiente aparición a la intemperie durante varios años, intensificó su destrucción. Algunos restos pudieron arrancarse y se conservan hoy en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona, pero sólo son una triste sombra del pasado.

⁴ Es relativamente frecuente ver en los museos tablas pintadas que aún conservan huellas de su utilización como muebles. Hace algunos años se encontró en la catedral de Barcelona parte de un retablo convertido en un vulgar banco.

⁵ A pesar de excelentes artículos dispersos y de obras de conjunto sobre determinadas épocas o aspectos de los territorios de la antigua Corona de Aragón, estos estudios están atrasados. Falta un *corpus* aceptable; los libros de divulgación insertan breves e intrascendentes citas, y no faltan los de tan ínfima calidad como el *Catálogo monumental de la provincia de Huesca*, de Ricardo del Arco. Sorprenden crasos e inesperados errores; un investigador del prestigio de Chandler Rathfon Post, autor de *A History of Spanish*

Andanzas por esas tierras en busca de otros datos, misiones oficiales del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y otras circunstancias, nos obligan a fijarnos —e incluso a descubrir— algunas de estas obras, que hallamos siempre inéditas o pésimamente publicadas, por lo que hace tiempo iniciamos una serie de trabajos para darlas a conocer con el detalle que merecen.⁶ Algunas han visto ya la luz de la imprenta, otras están en preparación.⁷ Hoy ofrecemos las composiciones conservadas de la decoración de la iglesia de Santo Domingo, de Puigcerdá (Gerona), uno de los conjuntos más importantes, salvado de la destrucción total gracias a la intervención de la Dirección General de Bellas Artes.

BREVE NOTICIA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE PUIGCERDÁ DATOS HISTÓRICOS

El convento de Santo Domingo de Puigcerdá nunca tuvo mucha fama, fue uno de los muchos que la Orden Dominicana poseyó en nuestro país.⁸ Es inútil buscar relaciones con acontecimientos históricos importan-

Painting, la obra más afamada y voluminosa sobre el tema, al tratar de las pinturas murales del castillo de Alcañiz (Teruel), cree que esta fortaleza era de Hospitalarios, confundiendo las cruces de Calatrava con las de Malta, y cae en los mayores absurdos iconográficos (vol. II, págs. 70-74).

⁶ Deben existir numerosas pinturas góticas desconocidas, a pesar de las muchas perdidas. Sin intención de buscarlas, hallamos en la sacristía de la colegiata de Alcañiz nada menos que seis tablas de primera calidad del Maestro de Alcañiz, que nunca habían sido ni fotografiadas, y otras dos —una es predela completa— del Maestro del Arzobispo Mur, que no habían dejado más rastro que un cliché —las dos juntas en la misma placa— del Archivo Mas, de Barcelona, donde figuraban como «anónimo del siglo xv». Recientemente el Dr. Ainaud ha hecho varios hallazgos sensacionales: dos artesonados (uno inmenso y bellissimo, en Barcelona), y unas pinturas de tipo caballeresco; las más importantes, de época transitiva del románico, las que representan la conquista de Mallorca, que aparecieron al habilitar una casa de la barcelonesa calle de Montcada, adquirida por el Ayuntamiento para el nuevo Museo Picasso.

⁷ *Los animales en la pintura gótica española*, en «Cobalto», Barcelona 1948; las tablas citadas en la nota anterior, en *La colegiata de Alcañiz*, Teruel 1956; *Las pinturas murales del castillo de Alcañiz*, Teruel 1958; un breve artículo periodístico sobre las de Santo Domingo de Puigcerdá, a raíz de su restauración, en «Los Sitios de Gerona». En prensa para «Goya» otro trabajo sobre las de Alcañiz, y el Maestro de la citada población para «Arte Español»; ambas revistas, de Madrid; para la presente publicación, *Las pinturas murales del castillo de Peratallada*.

⁸ Bibliografía sobre casas de religiosos en Cataluña: J. VILLANUEVA, *Viaje literario*

tes, ni esperar hallar en él hombres célebres desde el punto de vista religioso o cultural. Su existencia fue la crónica de todos los días, trágicos algunos por la posición fronteriza del convento, paso obligado de ejércitos invasores,⁹ y las revoluciones españolas, que afectaron intensamente aquella apartada comarca. Todo esto explica los deterioros de la fábrica del monumento y las pérdidas documentales.

Santo Domingo de Puigcerdá atrajo muy poco la atención de los autores antiguos, que habrían podido recoger datos que se perdieron para siempre. Hay que conformarse con citas vagas y escasas, de importancia relativa para las pinturas.

Todo lo seguro se resume en breves líneas. Según dice Francisco Muns, el origen del convento data de 1288,¹⁰ dentro del mismo siglo del fundador de la Orden Dominicana, pero demasiado tarde para relacionarlo con las actividades de los Dominicos contra la herejía albigense que azotó el Mediodía de Francia, aunque reforzó la pureza de la fe en el país y lo defendió de los posibles rescoldos heterodoxos del otro lado del Pirineo. Fue relativamente rico, más grande que bello, y sufrió varias veces las calamidades en las operaciones militares. Los PP. Rais y Navarro dicen que los frailes vendieron varias fincas para reconstruir gran parte del convento y su iglesia, arruinados en la desgraciada guerra que estalló en 1793 entre Francia y España cuando ésta intervino en el Sur del vecino país en tiem-

a las iglesias de España, t. IX, Valencia 1821; BALAGUER y BOFARULL, *Los frailes y sus conventos*, Barcelona 1851; C. BARRAQUER, *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona 1895 y 1906; F. MUNS, *Los mártires del siglo XIX*, Barcelona 1888; A. SALSAS, *La Cerdagne espagnole*, Perpiñán 1899. Obras clásicas, aunque más anticuadas y de utilidad limitada: A. PONZ, *Viaje de España*, t. XIV, Madrid, 1788; A. LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París 1806; A. PI y ARIMÓN, *Barcelona antigua y moderna*, Barcelona 1854; las obras de PI FERRER; la *Historia de la provincia de Aragón*, de P. M. RAIS Y P. LUIS NAVARRO; los artículos de la *Geografía General de Cataluña*, dirigida por F. Carreras Candi, etc.

⁹ El Pirineo es difícilmente penetrable en gran parte de su extensión para una masa importante de invasores, pero presenta varios pasos tan débiles, que nunca sirvió de defensa eficaz. Por el País Vasco es de fácil tránsito, y aunque muy duro por el centro, vuelve a ser sencillísimo en Gerona, que tiene las comunicaciones de Port Bou, La Junquera y Puigcerdá. Por estos puntos se produjeron siempre las invasiones, lo que explica las sucesivas destrucciones y reconstrucciones de los núcleos urbanos, con gran perjuicio de sus monumentos antiguos.

¹⁰ FRANCISCO MUNS, *Los mártires del siglo XIX*, pág. 56, Barcelona 1888.

pos de la Revolución que instauró la primera República,¹¹ En 1808 estaba ya acabada la iglesia, pero ese año fue nuevamente fatal para el convento, pues fue el de la guerra de Independencia contra Napoleón.

Su lento resurgimiento se malogró por la Ley de Desamortización Eclesiástica promulgada por Mendizábal, que produjo innumerables perjuicios al arte medieval¹² sin lograr los fines sociales y económicos que teóricamente se proponía, ya que acrecentó los bienes de los ricos, y abandonó frecuentemente inmensos tesoros artísticos a merced de manos rapaces y mentes obtusas. El convento y sus propiedades en la Cerdaña —comarca natural de Puigcerdá— salieron a pública subasta en 1837, según anuncio publicado en el «Diario de Barcelona». El convento se transformó en cuartel, como otros muchos, y sufrió durante su ocupación daños muy superiores a los producidos por una cruenta batalla, caso muy repetido, y cuyas tristes consecuencias artísticas y económicas pagamos en la actualidad. El templo pasó al Ayuntamiento, que convirtió en cárcel las capillas laterales y alquiló la nave para cochera.¹³

Hasta 1868 descollaba sobre los tejados de la población la gran mole del templo de Santo Domingo rematado por la característica flecha de su campanario. Por si todos los males pasados fueran pocos, la revolución del citado año hizo posible que un individuo del Ayuntamiento, un tal Joanet, diera la vesánica orden de derribar el campanario con el pretexto de construir unas aceras, y acabó así con una bella torre de tipo excepcional en Cataluña. Siempre la triste confusión entre política y cultura. Des-

¹¹ MARIANO RAIS y LUIS NAVARRO, *Historia de la provincia de Aragón*.

¹² Los monasterios catalanes sufrieron incendios devastadores en los sucesos de 1835, iniciados a la salida del público descontento de una corrida de toros en la vieja plaza de toros de la Barceloneta; naturalmente, existían otros motivos de tensión. Entre los monasterios más afectados figuran Poblet, Santes Creus, Ripoll y otros; Santa Catalina, San Francisco y Santo Domingo de Barcelona, cuya destrucción total privó a la ciudad de insustituibles monumentos de comienzos del gótico. La Guerra de Sucesión convirtió en cuarteles, hasta nuestros días, edificios religiosos tan fundamentales como la Seo antigua de Lérida y el convento de Santo Domingo, en Gerona; afortunadamente, la primera está casi salvada, gracias a los esfuerzos de la Dirección General de Bellas Artes, y muy adelantada la restauración de la iglesia de Santo Domingo de Gerona.

¹³ El resumen histórico de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá puede verse en las obras citadas en la nota 8, especialmente en Villanueva, Carreras Candí y, sobre todo, C. BARRAQUER, *Las casas de religiosos en Cataluña*, t. II, págs. 76-78.

de entonces lo que restaba del convento y de su iglesia quedó en el más absoluto abandono.

Barraquer recoge la noticia,¹⁴ transmitida en su época por los más ancianos de la población, de que se suponía que en la iglesia hubo chocantes reliquias, entre ellas la toalla que sirvió de envoltura a la cabeza de san Juan Bautista, un muslo de santa Ursula, un dedo de santo Tomás de Aquino, una reliquia indeterminada del propio fundador de la Orden, santo Domingo de Guzmán, etc. Poco crédito puede darse a estas rarezas, siempre citadas con harta ligereza en los templos antiguos. También se dice por tradición oral que el convento tuvo una buena biblioteca. En el momento de la exclaustación (1835) habitaban en el cenobio dieciséis religiosos: trece padres y tres legos, lo que indica la intensa decadencia de la casa en el primer tercio del siglo xix.

En cuanto a las noticias relativamente antiguas son escasas e insignificantes. Bastan para muestra las de Jaime Villanueva, publicadas en 1821, que dice, refiriéndose a la Cerdaña: «Su capital, Puigcerdá, nos estuvo muy poco, así por la crudeza del clima, que lo es en extremo, como

¹⁴ «Un tiempo después de la exclaustación el Gobierno cedió para cuartel al municipio, el convento y la iglesia, para cárceles del partido. Cuando en 1900 mi amigo los visitó, hallólos dedicados a igual destino, pero las cárceles ocupaban capillas laterales, y la nave del templo albergaba, o mejor, guardaba carruajes». «Allá por los años de 1858, me escribe el conocido y erudito farmacéutico D. José Martí Martí: Alguien me indicó que en la tercera capilla de la izquierda de la iglesia, allí donde se desprendía algo de enjalbeado que la cubría, parecía que se veían figuras. Con un amigo pasamos varias horas despegando cal, y descubrimos las pinturas de toda la parte baja de un lado. Forman tres compartimentos: el del fondo representa un sepelio...; el de la derecha es un pasaje de la vida de san Pedro Nolasco, y en el centro hay una crucifixión. Aparece allí una manifestación de ingenioso simbolismo tan frecuente en las iglesias medievales: un chorro de sangre que sale de la llaga del costado de Jesús, se transforma insensiblemente en una espada, que va a clavarse en el corazón de María. Por encima de los arcos trilobados que coronan aquellos tres cuadros corre una estrecha franja llena de edificios, que sirve de peana a una línea de grandes figuras de santos». (6) (Carta que me escribe desde Puigcerdá en 8 de marzo de 1916). «Habiendo tenido el gusto de hacerlo examinar (estos frescos) por varias personas altamente inteligentes consideran aquella obra de mediados o de fines del siglo xiv». (1) (El mismo D. José María Martí, en *Nueva lucha de Gerona* del 24 de mayo de 1887; y el señor Martí inclinase a estimarlos obra de un pintor notable, establecido en 1362 en Puigcerdá en nombre de Guillén Manresa). C. BARRAQUER, *Las casas de religiosos*, pág. 632). Los textos de las notas del autor citado se han incluido entre paréntesis junto a los números de llamada correspondientes.

por las ningunas antigüedades eclesiásticas que allí se conservan; merced a un incendio que acabó con el archivo de aquella iglesia colegial hará unos treinta años, y el furor de la guerra pasada . . . Es poco lo que sé de aquella villa, que en el día está reducida a quinientos vecinos poco más o menos, y en el siglo XIII y siguientes debió de ser de mucha consideración, según indica la suntuosidad de las iglesias de padres Dominicos y Agustinos.¹⁵ Catorce años después llegó la completa decadencia y el templo conventual se transformó en iglesia parroquial.

DATOS ARQUITECTÓNICOS

Lo conservado y las escasas noticias subsistentes demuestran que el convento de Santo Domingo se construyó al N.E. de la villa, con el templo en la parte Sur del conjunto de edificaciones, y el convento hacia el Norte, disposición algo extraña, ya que es exactamente contraria a la que suele adoptarse por la mayor benignidad de temperatura e intensidad de luz en el lado Sur, más cómodo para el convento donde los frailes pasaban la mayor parte del día.

Es de suponer que el convento tendría las dependencias habituales: refectorio, sala capitular, biblioteca, dormitorios o celdas, etc., agrupadas en torno a un claustro, pero casi todo ha desaparecido. El templo no ofrece nada de particular. Es del más sencillo tipo gótico levantino o mediterráneo: nave única cubierta con crucería simple, contrafuertes muy robustos casi ocultos por formar parte de las capillas laterales, ausencia de arbotantes y botareles, algún pequeño pináculo de finalidad más decorativa que funcional, ventanas escasas y estrechas. La planta es de salón: rectangular, ábside poligonal de medio octógono y sin crucero. Se construyeron cuatro capillas por lado (proporción algo corta, frecuente en el gótico catalán), comunicadas por un pasillo; poseía también un coro alto. Ya citamos la derribada torre, que debió de ser lateral, y cuya terminación en flecha muy acusada resultaría algo rara junto a una iglesia del tipo descrito; el campanario característico de la región tiene en forma de torre defensiva muy elevada, de planta exagonal u octogonal, con estrechas ventanas en el cuerpo superior y terminación plana en terraza.¹⁶

¹⁵ J. VILLANUEVA, *Viaje literario*, t. IX, págs. 151-152.

¹⁶ Las tres torres góticas catalanas acabadas en forma puntiaguda eran las de Puigcerdá, Seo antigua de Lérida y San Félix de Gerona. Este tipo, exótico en tierras medite-

La entrada principal al templo se abre a la plaza, y consiste en una sencilla y graciosa portada gótica de recuerdo románico de transición, con columnas entre codillos, capiteles lisos y arquivolta apuntada equilátera, que recuerda la portada de la iglesia de los Dominicos de la no muy distante villa de Perelada. Es de mármol blanco que contrasta con la fachada, construida de mampostería sin revocar; en cambio, la parte interior es parcialmente de sillares de mediana calidad, pero que quedaron disimulados, como todo el interior del templo, por la gran reforma y reconstrucción de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que desfiguraron el templo en falso y horroroso estilo «grecorromano», mezcla de barroco tardío y neoclásico de receta realizado con derroche de yeserías.¹⁷

HISTORIA DE LAS PINTURAS

NOTICIAS PREVIAS

Advertimos ya que las pinturas están prácticamente inéditas, circunstancia que se debe a los muchos años que permanecieron ocultas bajo capas de cal, además del escaso interés que despertó Puigcerdá a los viajeros y eruditos del pasado. Las escasas referencias, siempre muy cortas e indirectas, aparecieron a veces en los acopios de datos documentales sobre pintores catalanes y roselloneses secundarios o casi desconocidos. Así las publicadas en el boletín de la «Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales», o por Mn. Gudiol Cunill en *Els Trescentistes*. Una de las primeras referencias la dio un excursionista en 1889, que después de visitar la iglesia escribió que «en sus capillas se entrevén todavía los grandiosos perfiles de una composición pictórica de la Edad Media, que abraza casi todo un ámbito y que debió de ser muy notable».¹⁸

rráneas, fue perseguido por la mala suerte: la de Lérida no se terminó y sufrió mucho en las guerras; la de San Félix la desmochó un rayo, y la de Puigcerdá se derribó con un pretexto absurdo.

¹⁷ Estas yeserías seudoclásicas invadieron numerosas obras nobles de piedra de la Edad Media. Las hubo en Ripoll, en San Juan de las Abadesas —recientemente restaurado—, en Santa Coloma de Queralt —también limpia—, etc. Afortunadamente es fácil suprimirlas.

¹⁸ La primera cita de las pinturas de Puigcerdá, y su atribución a Guillem de Manresa, la dio JOSÉ M. MARTÍ, en un artículo del periódico «La Nueva Lucha de Gerona», 24 de mayo de 1887. Otras referencias, siempre brevísimas, en: A. SALSAS, *La Cerdagne Espagnole*, pág. 26, Perpiñán 1899, dice traducido literalmente: «Las capillas laterales de

José Gudiol Ricart se limita a registrar, en 1950, «los frescos góticos de comienzos del siglo XIV, descubiertos en San Francisco de Puigcerdá».¹⁹ J. F. Ráfols, en 1953, era algo más explícito al tratar de Guillem de Manresa, supuesto autor de las pinturas: «Pintor trescentista, residente en Perpiñán en 1362, donde falleció en 1393. A pesar de su nombre, que le hace proceder de Manresa, se le supone leridano. Se le atribuyen las pinturas murales de la que fue conventual de Puigcerdá, en las que se interpretó un Calvario, con la representación gráfica del cumplimiento de la profecía de Simeón, que anunciaba que una espada de dolor transiría el corazón de la Madre».²⁰

Las dos últimas publicaciones que se refieren a estas pinturas añaden muy poco. El volumen correspondiente a *Ars Hispaniae* le dedica escasas palabras, pero reproduce por primera vez un detalle en colores poco logrados, que se incluyó a última hora en el libro, cuando acababan de restaurarse las pinturas.²¹ El único esbozo de estudio hecho hasta ahora son unas líneas —pocas, pero sustanciosas— del profesor Macel Durliat, que se ocupó de los frescos de Puigcerdá en un artículo de carácter más general y en revista no especializada.²²

Hay además noticias de otras obras pictóricas procedentes de la misma derecha escaparon a esta pretenciosa transformación, y en la tercera existen aún algunas pinturas murales del siglo XV, pero tan extraordinariamente deterioradas que es difícil imaginarse cuál era exactamente su tema. Véase también: «L'Excursionista, Butlletí mensual de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques», vol. III, pág. 300, Barcelona 30 de noviembre de 1889: «... y la abandonada iglesia del convento de Santo Domingo, en una de cuyas capillas se entreveen todavía los grandiosos perfiles de una composición pictórica de la Edad Media que cubría casi todo su ámbito, y que debió de ser muy notable». C. BARRAQUER, *Las casas de religiosos en Cataluña*, pág. 632 (ed. de 1895) y pág. 76 (ed. de 1906). MN. J. GUDIOL CUNILL, *Els Trescentistes*, t. I, 2.ª parte, pág. 260, Barcelona, s. f. J. F. RÁFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, t. II, pág. 97, Barcelona 1953. *Ars Hispaniae*, t. IX, Barcelona 1955; M. DURLIAT, *Les origines de la peinture gothique en Cerdagne*, en «Reflets du Roussillon», n.º 21, Perpiñán primavera de 1958. S. ALCOLEA, *Lérida y su provincia* (Guías Artísticas de España), pág. 164, Barcelona, s. f.

¹⁹ J. GUDIOL, *La pintura gótica*, t. IX de *Ars Hispaniae*, Barcelona 1955.

²⁰ J. F. RÁFOLS, *Diccionario biográfico*, ya citado, pág. 97.

²¹ J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, t. IX.

²² MARCEL DURLIAT, *Les origines de la peinture gothique en Cerdagne*, en «Reflets du Roussillon», n.º 21, págs. 17 a 22, Perpiñán, primavera de 1958.

ma iglesia, que lógicamente se adornaría con otras composiciones además de las tres conservadas. Sabemos, por ejemplo, que un retablo fue a parar a la iglesia de San Martín de Arabó. Consta también que el maestro Alouns o Alonus, imaginero de Carcasona, contrató en 1326 la obra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Puigcerdá, cuyos paneles laterales estaban dedicadas a la Virgen, y la pradela a san Pedro. Recibió por este trabajo, del que todavía se ocupaba en 1330, cinco sueldos barceloneses por jornada laborable y seis dineros los días de fiesta, además de cuatro sueldos por el alquiler de su taller. Es importante esta relación con Carcasona, que revela la intensidad de una corriente artística que acaso explique la iconografía de parte de los frescos de Santo Domingo de Puigcerdá, ya que en ellos y en una vidriera de la catedral de la ciudad francesa se repite el tema del árbol de la cruz.

Tal es el reducido balance artístico, documental y bibliográfico que ofrece hoy la decoración pictórica de Santo Domingo de Puigcerdá, cuya importancia artística superaba la arquitectónica del templo que decoraba.

LA RESTAURACIÓN

La restauración de las pinturas, que permitió su salvación y conservación definitiva, fue casi fortuita; para su constancia futura resumimos sus circunstancias prescindiendo de copias de documentos administrativos que carecen —por su actualidad y por su contenido— de otro interés que los datos escuetos que proporcionan.²³

D. José Mazo Mendo, entonces Gobernador Civil de la Provincia de Gerona, publicó en noviembre de 1951, a instancia de la Comisión Provincial de Monumentos, una circular en el «Boletín Oficial de la Provincia de Gerona» encareciendo a los alcaldes que prestaran la máxima atención a los monumentos antiguos, y enviaran el oportuno aviso si tenían noticia de cualquier peligro de enajenación de los objetos e inmuebles de valor artístico e histórico existentes en sus respectivos municipios.

A los pocos días, el Rdmo. Sr. Obispo de la Seo de Urgel, a cuya diócesis pertenece la iglesia parroquial de Puigcerdá, envió a la Comisión de

²³ Además de recuerdos propios, utilizamos para la crónica de la restauración el archivo del Patrimonio Artístico Nacional, varias cartas de D. Alejandro Ferrant, y un detallado informe relativo a la actuación de la Comisión Provincial de Monumentos que amablemente nos proporcionó D. Joaquín Pla Cargol.

Monumentos de Gerona una comunicación indicando que en la iglesia de Santo Domingo existían unas pinturas amenazadas de inminente destrucción por la intensa humedad de las paredes, y solicitaba de la Comisión que tasara estas pinturas. Ésta ofició al Alcalde de Puigcerdá para que el arquitecto municipal emitiera informe sobre las pinturas y la manera de evitar la humedad. En marzo de 1952 el Ayuntamiento remitió el informe solicitado, que hizo su arquitecto Sr. Ros Vila, y a su vista, la Comisión de Monumentos le pidió presupuesto de las obras que debían realizarse para salvar las pinturas de la destrucción. El Cura-párroco de Puigcerdá comunicó después a la Comisión que consideraba la reparación urgentísima si se quería salvar algo. En octubre de 1952 el Ayuntamiento ofreció oficialmente su ayuda, aportando los obreros de su brigada. La Comisión se lo agradeció y determinó que se emplearan para quitar el gran montón de piedras y escombros apilados junto a las paredes externas de la capilla, y que al parecer de muchos eran la causa principal de las infiltraciones; acordó también ponerse de acuerdo con el Sr. Ros Vila para emprender las obras necesarias.

El Ayuntamiento participó a la Comisión, en enero de 1953, que había terminado el acarreo de los materiales, pero que la humedad persistía, por lo que la Comisión pidió nuevo informe al Sr. Ros Vila sobre el método de proteger las pinturas sin moverlas del lugar. Como los procedimientos previsibles eran complicados y caros, y visto el nulo resultado de todo lo hecho, la Comisión Provincial de Monumentos se reunió en sesión, el 12 de mayo de 1953, y acordó dirigirse al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, exponiéndole el gran valor artístico de las pinturas y solicitó su intervención. El Patrimonio aceptó, y en la sesión de la misma Comisión del 21 del citado mes y año, consta ya que estaba encargado del estudio D. Alejandro Ferrant, Arquitecto Conservador de Monumentos de la IV Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes.

No faltaron problemas y complicaciones, y cuando se tuvo la certeza de que no existía otro sistema posible que el arranque, el Sr. Ferrant informó favorablemente el traslado el 10 de junio de 1953. La Comisaría General del Servicio hizo diversas gestiones, entre otras la solicitud al Prelado de Seo Urgel para obtener su permiso (abril de 1954); dicho señor respondió afirmativamente y agradeció el interés del Patrimonio Artístico. El

10 de junio de 1954 la Comisaría General concedió un crédito de 50.000 pesetas y encargó del trabajo al restaurador barcelonés D. Ramón Gudiol, que procedió al arranque por los procedimientos normales: fijación a la pared de una tela adhesiva, arranque propiamente dicho, traslado a su taller de Barcelona, donde fijó los frescos por detrás a una nueva tela de base definitiva, supresión del primer tejido, limpieza, restauración y montaje en sólidos bastidores de madera. El total de esta labor de restauración se elevó a 80.000 pesetas, íntegramente sufragadas por la Dirección General de Bellas Artes.

Estas manipulaciones fueron muy difíciles por el pésimo estado de las pinturas y el pobre aparejo de las capillas, de una misérrima mampostería de cantos rodados que no proporcionaba base lisa a los frescos. Bajo éstos había una capa de estuco pintado con líneas que figuraban juntas de sillares para simular muros monumentales. Esta primera decoración aflora bajo las pinturas figurativas y las invade en amplias zonas. Sobre ella, y previa añadidura de nueva preparación de fondo, se realizaron las pinturas que nos ocupan. Esta segunda capa se ocultó año tras año con varias lechadas de cal lisa. Para colmo, algunos cantos rodados del muro se fueron desplazando hasta romper la superficie pintada y los revocadores del siglo pasado picaron las capas inferiores de cal para asegurar la adherencia de las nuevas, y perjudicaron una vez más el plano de las composiciones góticas. Añádase el humo de fuegos para calentarse o para cocinar, y la intensa humedad de Puigcerdá que no sólo actuó desde fuera, donde las capas de cal se oponían a su avance, sino desde el espesor del muro, donde penetraba por capilaridad que arrastraba sustancias químicas del subsuelo, que contribuyeron a la destrucción de las pinturas y a la alteración de los colores, que se rebajaron intensamente.

A pesar de todas las dificultades, se han logrado salvar tres grandes composiciones, divididas por comodidad de manejo en dos paneles las dos más pequeñas y en tres la mayor. Salvamos así unas muestras de la que debió ser bella e importante decoración pictórica de la iglesia, aunque incompletas en los bordes y con grandes calvas. Varias fotografías antiguas completan algunas partes recientemente perdidas. Terminada su restauración en Barcelona, se trasladaron las pinturas a Gerona, cuidadosamente embaladas en un camión (últimos de 1954), y allí se expusieron a la admiración de numeroso público. Cuando se clausuró la exposición

quedaron como depósito provisional en el Museo Arqueológico Provincial de Gerona, donde pueden contemplarse en una sala del piso alto. Esta magnífica labor, que en total exigió al Patrimonio Artístico Nacional unas 80.000 pesetas y muchos desvelos personales, ha salvado los restos de un gran tesoro artístico gerundense. Los reconocimientos efectuados en Santo Domingo de Puigcerdá demuestran sin lugar a dudas la persistencia de humedades incontenibles que destruirían en muy poco tiempo los frescos si se reinstalaran en su lugar originario, por lo que siguen en Gerona, pendientes de su destino definitivo.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

LA TÉCNICA

Se realizaron al fresco, técnica característica del Medievo en todo el territorio del antiguo Imperio Romano. Los procedimientos no difieren mucho ya que esta técnica sólo permite variaciones de detalle. Algunos de ellos acaso puedan reconocerse en los frescos de Puigcerdá.²⁴

El sistema más sencillo y clásico consiste en la disolución acuosa de pigmentos y su aplicación sobre un enyesado de mortero fresco. Su dureza y efecto superficial son consecuencia de una serie de reacciones químicas que ligan íntimamente los colores con la base del soporte. Esta se prepara con cal, que desprende el gas carbónico al calcinarse en el horno, que absorbe el agua cuando se prepara la pasta y con el gas carbónico del aire forma sales cristalinas de calcio, sobre todo carbonato cálcico, origen de la corteza transparente que protege y fija los colores. Como éstos son tierras arcillosas y silicatos, su combinación produce un compuesto muy semejante al cemento, lo que explica la dureza y resistencia al paso de los siglos que ofrecen siempre los frescos bien preparados.

Analicemos la aplicación de los procedimientos clásicos a nuestras pinturas y las variantes que en ellas se aprecian. Se hicieron unos treinta años después de la terminación del edificio, lo que podía suponer paredes secas, pero debido a la gran humedad del lugar acaso existían ya eflorescencias muy peligrosas, porque afectan al mortero e incluso llegan a atacar la superficie. No es previsible que en aquellos tiempos se trataran previamente con ácido clorhídrico para eliminarlas, como se hace hoy.

²⁴ Excelente resumen sobre las técnicas del fresco en: JEAN RUDEL, *Técnica de la pintura*, traducido y anotado por el autor de este trabajo, Barcelona, ed. Vergara, 1957.

También han podido aparecer e intensificarse bajo las pinturas en los siglos posteriores a su ejecución. Lo cierto es que las hubo y que dejaron rastros tan visibles como catastróficos.

Los mejores muros para decorar al fresco son los de ladrillo, porque su rugosidad favorece la adherencia del mortero; también son buenos los sillares de superficies granulosas o previamente picadas. Pero en Puigcerdá se dispuso de los muros menos favorables, ya que si la iglesia es en conjunto de piedra o de mampostería, las paredes pintadas de las capillas se hicieron con cantos rodados de río trabados con abundante mortero de cal, arena y yeso, sustancia perjudicial para los frescos cuando se encuentra en su base o mezclado en proporciones inadecuadas con el enlucido que absorbe los colores.

La base se hizo por el procedimiento normal de cal grasa y arena gruesa, no muy pura en este caso. Se reconocen las dos capas típicas: la de arena gorda junto a la pared y la de arena fina bajo la capa pictórica, en proporción de dos partes de arena por una de cal. Encima se aplicó la delgada capa superficial de yeso, probablemente pulida, aunque no es posible asegurar si la rugosidad actual es obra del tiempo o efecto intencionado del artista.

En algunas partes son claramente visibles las líneas del dibujo que previamente se traza sobre la superficie que se va a pintar en la jornada, y que sirve para distribuir las masas esenciales de color. Parece que no se siguió el procedimiento clásico de marcar primero las manchas más importantes de sombra, destacar las luces intermedias, puntualizar los modelados suaves y acabar con las luces más vivas, repasando finalmente los contornos. Al contrario, da la impresión de una técnica de tradición románica, justificable por el fuerte arraigo y prestigio de este estilo en el Pirineo catalán. Parece que se trazaron las líneas principales, se aplicaron grandes manchas de tintas planas, y se acabó con un modelado suave y muy poco marcado, reforzándose los contornos y dejando para el final los detalles menudos. Respecto a éstos queda la duda de si se pintaron realmente al fresco; es posible que sí pero parecen demasiado superficiales. Acaso se acabaran al temple, sobre todo los adornos de vestidos y letras de textos. De ser así, se trataría del sistema de *fresco secco*, tan característico del románico pirenaico catalán.²⁵

²⁵ La técnica que los italianos llaman *fresco secco* consiste en pintar los grandes es-

El colorido es actualmente bastante pálido, pero se adivina que en tiempos era brillante y alegre. Se usaron los colores habituales: ocre, rojo, amarillo, azul, algo de verde, bistre, sienas tostadas y otros, además del negro y de un blanquecino semejante a un blanco apagado o gris muy pálido. Escasean los tonos verdosos y amarillentos, algo virados hacia el siena, que predominan en la gran Crucifixión a la que dan curiosas calidades de tejido o tapiz.

La ejecución es suelta y segura, delata manos expertas y muy decididas. No se distinguen retoques ni arrepentimientos, que a pesar de no ser admisibles en el fresco, aparecen en algunas obras. Los toques de pintura revelan el uso de brochas anchas y planas, del tipo que hoy llamamos «de cola de bacalao», y de varias clases de pinceles, algunos muy finos, y probablemente de la esponja.

Esta técnica perfecta sólo tuvo la falla de las malas condiciones constructivas de la pared, y de la fatídica humedad que la invadió desde antiguo, que apagó el brillante colorido original y destruyó la mayor parte de la obra.

LOS FRAGMENTOS EXISTENTES Y SU ESTADO DE CONSERVACIÓN

Es posible que todas o la mayor parte de las capillas de la iglesia estuvieran decoradas con pinturas, y acaso otras partes del templo. Pero hoy sólo conservamos fragmentos de las tres grandes composiciones que cubrían la tercera capilla del lado del Evangelio. El más pequeño, aunque iconográficamente el más interesante, mide casi 4 m. de alto por 4'30 m. de ancho. Al arrancarlo se dividió horizontalmente en dos piezas. La más estrecha (la inferior) conserva muy poca superficie pintada, sólo se adivina una Crucifixión en el centro, y a la derecha, parte de la escena en que santo Domingo salva un navío a punto de zozobrar. La decoración subyacente de sillares invade gran parte de las composiciones que en otras se reducen a calvas absolutas. Lo mejor conservado es el friso superior de edi-

pacios coloreados por el sistema corriente del fresco, aplicado en tintas planas, sin sombras ni detalles menudos; cuando está bien seco, días después, se acaban el temple el modelado, sombras, matices secundarios, pequeños objetos, adornos, etc. El fresco penetra varios milímetros en la pared, pero el temple queda en la superficie. Por esto han podido exponerse en el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, dos fragmentos de las mismas pinturas que corresponden al primer y segundo estado, dividiendo en dos la capa pictórica, procedentes de la iglesia románica de San Pedro de la Seo.

ficios. La otra pieza está enmarcada horizontalmente por dos grecas y sus tres escenas son perfectamente identificables, a pesar del pésimo estado de todo el lado izquierdo y del considerable desconchado central.

Otra composición mide 5 m. de ancho por 4'50 de alto. Para su manejo se ha montado en dos bastidores desiguales que la dividen verticalmente. La parte baja es también la más perjudicada por el ataque reforzado de la humedad; excepto esto, sólo hay una calva importante en el centro. Afortunadamente, se completa fácilmente el conjunto que consiste en la monótona repetición de círculos con grifos rampantes y aves rapaces.

El tercer grupo es el de mayores dimensiones: 6 m. de longitud por más de 5 m. de altura, que se distribuyó en tres bastidores de juntas verticales. Son muy desiguales, muy estrecho el izquierdo, mediano el central y bastante mayor el derecho. Representa una gran Crucifixión en un inmenso árbol, flanqueada por teorías de edificios que la enmarcan a ambos lados y que sirven de apoyo a varias figuras humanas. La conservación es mediana: muy destruido abajo, aunque resta lo esencial de su iconografía, varios desconchados de poca importancia y otra gran destrucción en la mitad superior derecha. Aunque lo conservado permite imaginar la escena completa, el colorido ha bajado tanto, se ha borrado hasta tal punto la nitidez de muchos contornos, que no sólo se pierde el efecto de conjunto, sino que los numerosos letreros de las filacterias que ilustran esta composición son casi ilegibles.

Existió otra composición que se ha perdido y que reproducimos de una fotografía antigua. Estaba enmarcada por un resalte de piedra en forma de ventana ojival, y sólo se veían unas arquitecturas pintadas, restos de figuras humanas abajo a la derecha, la tercera parte de otra a la izquierda, y más arriba, en este mismo lado, un bello ángel casi completo que eleva a un fraile; una escena parecida de la anterior, en la que un santo fraile se arrodilla al parecer protegido por detrás por un ángel, e indefinibles restos de alas angélicas y miembros humanos. En el remate quedan trazos como de mandorla de recuerdo románico. Por esta circunstancia y por mirar hacia arriba los personajes conducidos por ángeles, que están a la izquierda (y por lo tanto a la derecha del Pantócrator que hay que suponer en la mandorla), es posible que se pintara allí un milagro importante, o acaso el Juicio Final.

Quedan algunos vestigios de pinturas en la capilla vecina, la cuarta

del Evangelio, al parecer los más antiguos. Debían de ser una especie de transposición de las vidrieras al fresco, por desgracia en tan mal estado de conservación que ni siquiera se puede reconocer el tema. Vagamente aparecen restos de ángeles con antorchas y acaso parte de una apretada multitud.

DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS

I. — *Historias de la vida de san Pedro Mártir.* Ocupan exclusivamente la parte inferior de una gran composición perdida en sus tres cuartas partes y entre los desconchados el cuadriculado imitando piedra que desdibuja los vagos restos de las figuras que aún sobreviven. Forman la parte superior diez triángulos con arcos góticos trilobulados inscritos (elemento que los franceses llaman *gables*). Un largo dintel une sus ángulos inferiores como si fuera un entibo, y cada grupo de tres descansa en una delgada columnilla con gran capitel de estilización floral muy elemental; ignoramos si tenían basa, porque no se ha conservado ninguna. Tanto los elementos arquitectónicos como los elegantes temas florales estilizados que arrancan y se retuercen en sus líneas exteriores, así como los florones de remate, se colorearon de siena y oro. Aureos son también otros detalles de las arquitecturas, las aureolas de los personajes que albergan, algunos objetos que tienen en la mano y los adornos de los vestidos. Por encima de la estructura aparecen numerosos edificios con torres, ventanas y variedad de complicadas estructuras de ambiente clasicista, o al menos muy poco gótico. Son muy parecidos a las arquitecturas de las pinturas italianas contemporáneas, que sin duda reflejan. No es posible que la palabra transcriba aquí la rica gama cromática del pincel que trazó estos edificios. En ella destacan los verdes, rojos y amarillos de finos y cambiantes matices.

Los tres compartimentos inferiores corresponden a otras tantas escenas. En la izquierda quedan vestigios de un grupo de un hombre y varias mujeres, sin que sea posible concretar más. En el centro, aunque muy deteriorada, se aprecia bien una Crucifixión. Del Cristo sólo se ve la parte superior de la cruz, su brazo izquierdo y la mano derecha, aunque se advina parte del cuerpo. En lugar del acostumbrado INRI hay una abreviatura legible que desarrollada dice: IHESUS NAZARENUS. A cada lado y sobre los brazos de la cruz, que coinciden con esa especie de entibo ya descrito,

hay dos ángeles en adoración, arrodillados sobre nubes mientras incensan al Crucificado. Más abajo, a la derecha del espectador, se ve otro ángel, más pequeño y también entre nubes, que se lleva las manos a los ojos para enjugarse las lágrimas en actitud encantadoramente infantil. A la izquierda de Jesús se ve parte de la figura de san Juan, joven y en su estereotipada actitud doliente con mejilla apoyada en una mano. Junto a él hay otro personaje, casi de perfil y tocado con un gorro puntiagudo típico del siglo xiv. Es difícil identificarlo, puede ser alguno de los apóstoles, José de Arimatea o Nicodemo.

La tercera escena de esta gran composición, la de la extrema derecha, era muy bella, pero desgraciadamente está mal conservada, sobre todo en la parte derecha y la inferior. Representa una nave panzuda con dos mástiles que aparejan velas cuadradas, una desplegada y otra arriada. El mástil mayor lleva una gran cofa, y se ha representado con realismo bastante exacto el maderamen y cordelaje. Dentro de la embarcación hay por lo menos nueve figuras humanas parcialmente destruidas, pero los fragmentos conservados son de excelente calidad. No queda claro si una décima figura se agarra con las manos a un palo de maniobra o si se ase con ellas a la borda, como si estuviera a punto de caer al mar; quizás lo último. Son de edades muy diferentes, desde el joven imberbe de largas melenas hasta el hombre maduro de poblada barba negra y cabello corto, y el anciano casi calvo. Uno se agarra al mástil mayor y a la vela, como si intentara gobernar la embarcación; los demás, con caras muy afligidas, rezan o señalan admirados hacia arriba. Atrae su atención la aparición de san Pedro Mártir en la extremidad derecha de la verga principal, sorprendentemente pequeño en proporción con el navío y sus ocupantes. Es una figura muy clara, nimbada, con un puñal clavado en el pecho y la mano derecha alzada. La verga principal sostiene muchos cirios encendidos y clavados verticalmente, que arden con grandes llamas rojas.

Veamos ahora las pinturas de la parte alta de esta composición. Bajo el arco izquierdo del grupo central hay un edificio con tejado de doble vertiente en el que se posa un pajarraco negro. Gran parte de la escena se pierde en un desconchado. Abajo hay un hombre y una mujer de alta alcurnia, arrodillados y levantando las manos en actitud de profunda admiración. Algo más atrás se ve otra figura de pie, indeterminada al faltarle la parte superior. En el compartimento central aparece san Pedro Mártir

de medio lado, que eleva ritualmente con las dos manos una sagrada forma con el anagrama IHS (IHESUS). Sobre su cabeza vuela un bello ángel portador de un incensario y de una especie de copa que recuerda algo las fialas de las miniaturas mozárabes. A la derecha hay una agrupación turri-forme de edificios con tejados practicables por una escalera. Encima se alzan cuatro delgadas columnillas que sostienen un baldaquino piramidal que cubre un trono. Todo visto con perspectiva que pretende ser tridimensional aunque imperfecta. Deben añadirse dos monstruosos diablos que se esfuerzan en arrastrar hacia abajo una figura coronada y medio abatida. La distribución de esta zona alta es igual que la baja: nueve frontones góticos trilobulados y con idénticos adornos, apoyados en delgadas columnillas en series de tres, cada grupo con una escena. Entre estos nueve elementos asoman diez series de edificios, sólo visibles los siete de la derecha; los demás han desaparecido, junto con gran parte de la izquierda de este panel. Complementan el aspecto decorativo dos anchas zonas, una superior y otra inferior, con policromos ornamentos geométricos.

La escena izquierda está incompleta. Hay una multitud de hombres y mujeres de diferentes edades, todos en actitud de comentar algo entre sí; varios señalan hacia arriba; un hombre vuelve la cabeza para dirigirse a la mujer que tiene detrás y el fraile sentado medita con la mano apoyada en la mejilla. Entre esta masa apiñada se ve un hombre tan chato que parece que tenga las narices cortadas. El mismo personaje se repite en la escena de la muerte del Santo. Es imposible asegurar si la fealdad se debe al modelo o a la voluntaria deformación expresionista (fealdad equivale a maldad), pues se trata de uno de los asesinos de san Pedro Mártir. Detrás del fraile predicador en actitud meditativa, surgen dos gigantescas y desagradables figuras. Una está casi perdida, la otra es un hombre barbudo y deformado hasta la caricatura, que discute con alguien que ha desaparecido al deteriorarse la pintura, pero que indudablemente era san Pedro Mártir, como indica la iconografía.

La tercera escena (derecha) narra la muerte de san Pedro Mártir y de su acompañante. En el fondo se alzan tres árboles de gracioso ritmo y estilización curvilínea; el de la izquierda parece un cerezo, al menos tiene pequeños frutos esféricos y rojos, el central es una encina o roble, y el derecho una higuera. Todos ofrecen frutos y están recién podados. El Santo se arrodilla en posición orante; tiene ya clavado el puñal y un desagra-

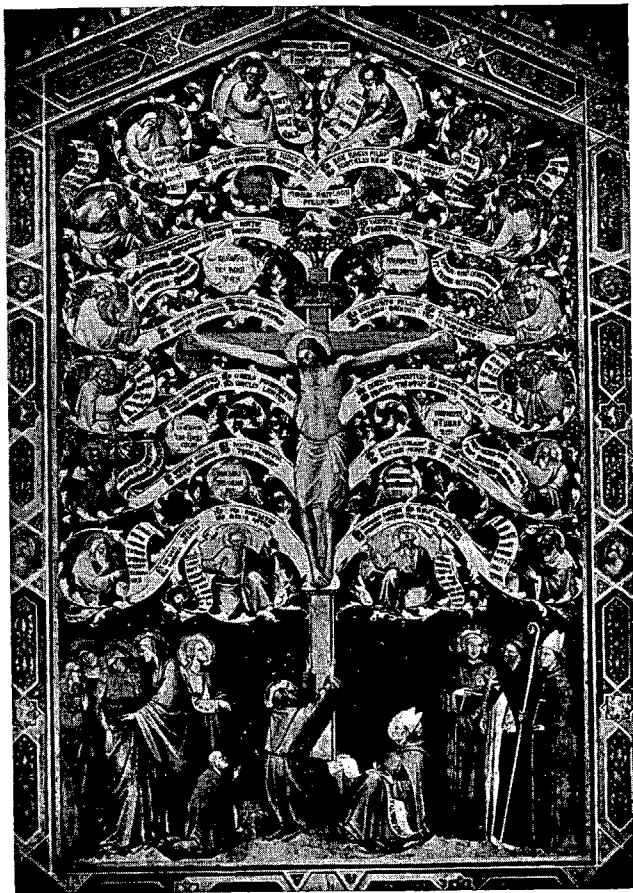
dable individuo protegido con cota de malla al estilo de la época, le parte el cráneo con un enorme montante (en lugar del hacha tradicional) que descarga con las dos manos. Detrás del asesino asoma el hombre chato ya descrito, en actitud de señalar, y a la derecha surge otro asesino que clava un puñal en la cabeza del compañero de san Pedro. La víctima cae medio arrodillada, eleva las manos con gesto ritual y se apoya en su bastón mientras manan de la herida abundantes chorros de sangre. Su rostro compungido contrasta con la serenidad del Santo.

II.—*La gran Crucifixión*. La composición es sencilla en líneas generales, pero complicadísima por los detalles —proliferados de manera laberíntica y hasta confusa— y por las inscripciones tan numerosas como densas de contenido y significación. La Crucifixión se repite en las pinturas de Puigcerdá, pero con sentido muy diferente, iconográficamente menos corriente.

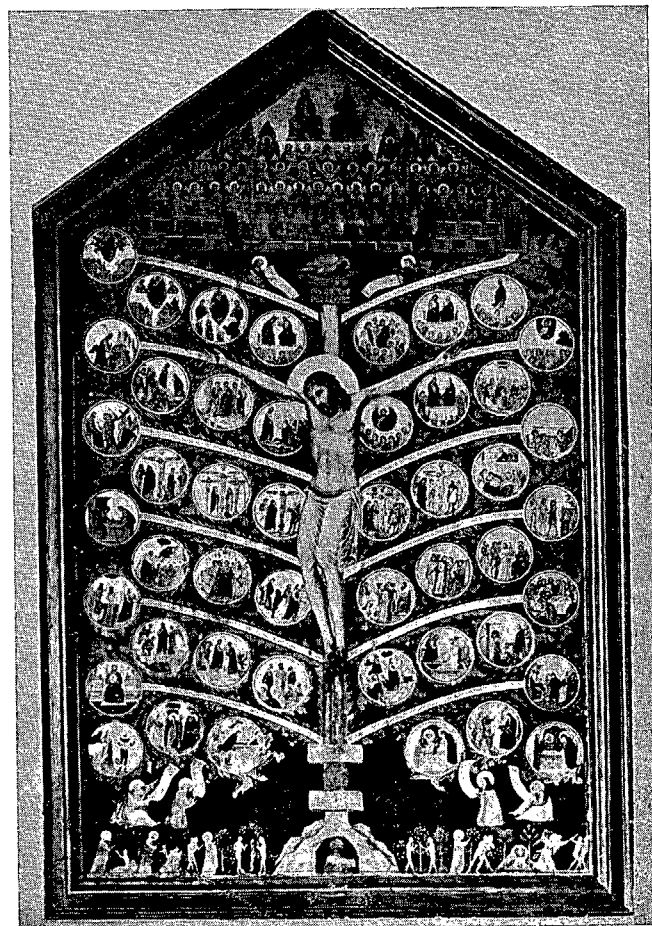
Ocupa totalmente el fondo espeso follaje que no deja ni un resquicio libre y que recuerda las tapicerías. Los maderos de la cruz apenas destacan de esta fronda; el Cristo está ya muerto, con la cabeza inclinada hacia su derecha, y el cuerpo exánime cuelga pesadamente de brazos inclinados. Los dos pies están fijos con clavo único y las rodillas se apartan del soporte, como si los pies se hubieran clavado muy arriba o las piernas se contrajeran dolorosamente durante la agonía. Está casi desnudo, sólo ceñido por un paño ribeteado de color, cuyos pliegues apasionadamente retorcidos a pesar de su rigidez, acentúan la expresión de tragedia.

Del madero vertical, casi invisible, arrancan seis largas filacterias a cada lado, rigurosamente simétricas y portadoras de escrituras. Avanzan en sentido ascendente y se curvan en S muy amplia. Se ven a medias cinco del lado izquierdo (del contemplador) y tres del derecho, porque esta hermosa composición está muy deteriorada, algunos fragmentos faltan totalmente y en otros aflora la decoración cuadriculada anterior. En la extremidad de cada filacteria, que forman como las ramas del árbol, pende un grueso fruto rojo acorazonado. Todos llevan letreros blancos sobre fondo rojo, en lugar de los negros sobre blanco o gris de las filacterias. Hay en total doce ramas simbólicas y otros tantos frutos.

Debajo de Cristo hay una gran figura masculina, barbada, de cabellos blancos y la cabeza rodeada con un nimbo que contiene varias estrellas puntiagudas. Viste amplios ropajes, apoya un brazo contra el pecho



1. El Arbol de la Cruz, tabla atribuïda a Taddeo Gaddi.
Museo dell'Opera di S. Croce, Florencia.



2. El Arbol de la Cruz, tabla atribuïda a Puccio di Buonaguida.
Galleria della Accademia, Florencia

LÁMINA II



1. Conjunto de las escenas de la vida de san Pedro Mártir, en las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá.



2. Detalle de la figura anterior.



1. Asistentes a la predicación milagrosa de san Pedro Mártir.



2. San Pedro Mártir predica a los herejes.



1. San Pedro Mártir expulsa a los demonios.



2. Detalle de una tripulación salvada milagrosamente por el Santo.

y con la otra mano sostiene una copa o cáliz en que recoge la sangre del Crucificado; probablemente es el profeta Isaías. Más a la izquierda está el clásico grupo de la Virgen desmayada y sostenida por las santas mujeres; una espada, que desciende de Cristo, va a clavarse en su costado. Todas llevan largas vestiduras talares y velos rodeados por nimbos, el de la Virgen prácticamente perdido. Desde Isaías a la Virgen corre una filacteria curvada en S con unas palabras del profeta. Al lado derecho está san Juan con otra filacteria, casi ilegible, en una mano, y la otra mano en la estereotipada postura de apoyar la mejilla.

La gran composición que acabamos de describir está enmarcada lateralmente por otras dos muy estrechas, en pésimo estado de conservación. Figuran complicadas arquitecturas de inspiración italiana que dejan un espacio central donde se yergue una figura masculina. Esta disposición se repite superpuesta tres veces en cada lado. Los personajes son de diferentes edades, con predominio de los hombres maduros o ancianos. Todos llevan en las manos filacterias con letreros.

III.—*Decoración de círculos y animales.* La conservación es relativamente precaria, se aprecia bien el dibujo, pero el colorido ha perdido toda su frescura. Presenta círculos amarillos en la actualidad, acaso dorados en otros tiempos; quedan veinticuatro. Ocupa el interior de cada uno de ellos una pareja de leones alados, rampantes, opuestos y volviendo sus cabezas para afrontarlas. Las alas son muy pequeñas y los rabos caen en elegante ritmo curvo. Son del mismo color de los círculos. El fondo general es de tono ladrillo, y sobre él destacan parejas de pavos reales muy estilizados y algo imperfectos, como siluetas rellenas de rojo oscuro. Su postura es idéntica a los leones. Son copia directa de un tejido oriental, árabe o acaso persa importado por los musulmanes españoles.

LOS TEXTOS ESCRITOS EN LAS PINTURAS Y SU INTERPRETACIÓN

Dos de los conjuntos pictóricos conservados en Puigcerdá contienen textos escritos. En la Crucifixión que hay en la parte baja y central de los pasajes de la vida de san Pedro Mártir, por encima del ángel de la derecha, queda un resto de filacteria en donde únicamente se lee: MEU ISTE, que originariamente diría VERE FILIUS MEUS EST ISTE. También el habitual letrero en la parte alta de la cruz, reducido a las abreviaturas de IHESUS NAZARENUS.

La gran Crucifixión contiene numerosos textos: un extenso escrito de seis líneas y formato rectangular a los pies de Cristo, cinco largas filacterias a cada lado, simétricamente curvadas como ramas principales de la cruz arbórea; tres filacterias en los lados extremos, cada una en las manos de los tres personajes por banda que cierran la composición; otra en manos de san Juan, al pie de la cruz; otra, de dos líneas, que sale de la Virgen doliente; finalmente, letreros en diez grandes frutos rojos acorazonados, que penden de las extremidades de las filacterias principales de la cruz. Este es el plan general que puede suponerse con toda seguridad de los restos conservados y de su disposición rigurosamente simétrica. Muchas han desaparecido sin dejar rastro, de otras quedan vestigios inaprovechables, y algunas son parcial y dudosamente legibles. Da la impresión de que se conservan muchas letras, y de que hay series de palabras seguidas de lectura clara, que cuando se analizan en detalle se resuelven en trazos vagos de transcripción completa imposible.

Copiamos a continuación, a filacteria por línea, lo único que hemos podido interpretar:

SOL MERIDIE ET TANABREC FA²⁶
 IHS P ACO R US IHS LACELLANTIS PER SPINIS SURPO
 DOR UT LUX IT E²⁷ ITE
 PILI E NOMIN T MORTE RPISI²⁸
 IHS AU ISUE
 S SURPOSITU IHS CLAVATUS
 FILIUS ET SE NBS

Como se ve por estas escasas, incompletas e inseguras palabras, se trata de fragmentos de textos sagrados relativos a la Pasión. Únicamente se puede leer completa una filacteria, que dice: IHS CAPTUS AB IMPIIS IHS VINCULIS LIGATUS IHS PLENUS OPROBII IHS TER DOMINE.

Como las seis figuras, tres a cada lado y entre arquitecturas, parecen profetas, puede suponerse verosimilmente que las filacterias que llevan

²⁶ Según Post decía: OCCIDET SOL (IN) — MERIDIE ET TENEBRESCERE — (FACIAM TERRAM IN DIE LUMINIS) Cita del profeta Amós que parece acertada, pero hoy ilegible.

²⁷ Post pudo aclarar, cuando las pinturas estaban menos deterioradas, que las dos últimas palabras decían LUX VITAE.

²⁸ Según Post, las dos últimas palabras son MORTE TURPIS.

en las manos contenían breves textos de sus profecías, referentes también a la Pasión.

De los frutos rojos sólo hay uno perfectamente legible; dice: OBEDIENTIA — HUMILITAS, lo que parece indicar que todos contenían nombres de virtudes o dones relativos a Jesús, colocados allí como frutos de la Pasión.

La doble filacteria cuyas palabras se ponen en boca de la Virgen es bastante legible y de clara interpretación: O VOS [OMNES] QUI TRANSITIS PER VIA[M] ATENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR [SIMILIS] SICUT DOLOR MEUS. Estas palabras están literalmente copiadas del *Responsorio* III del III nocturno de *Maitines* del Viernes Santo.

En cuanto al texto más largo, en varias líneas al pie de la cruz, su lectura no es en general clara y faltan muchas palabras; sin embargo, se salvan las suficientes para formarnos una idea. Puede leerse:

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | { | PER TUAM CRUCEM SALVA NOS XTE DE MEO PECATO |
| | { | ET VITA MORTE RESUREXISTI ET VITAM RESURGENDO REPARASTI |
| | { | ME . . . |
| 2 | { | ET PRO NOBIS O CRUX FRUCTER SALVIFICUS |
| | { | CUM DAT SATIS PROMISSUS PATRIBUS |
| | { | DEUS DAT O R |
| 3 | { | BAT SIGNUM M UT APARUIT IN CELO |
| | { | MUL SOLE ET LU |
| | { | ET IN CAPITE EIUS CORONA STELLARUM |

Este texto, desgraciadamente tan incompleto, es más complicado de lo que pudiera suponerse. Aparecen en él frases que recuerdan fuentes muy diversas y que al principio no encajan o se confunden unas con otras, hasta que se advierte que el redactor aprovechó citas muy libremente utilizadas por lo menos de tres textos o fuentes de inspiración. Las palabras que agrupamos con el número 1 están tomadas del *Prefacio* de la Misa; las encerradas con el 2, que además tienen distribución simétrica, son un fragmento de himno litúrgico; finalmente, las del número 3 representan una alusión apocalíptica que sin duda enlaza con la mujer coronada o nimbada de estrellas que aparecen debajo de la inscripción.²⁹

Es desalentador el balance de los textos de las pinturas de Puigcerdá,

²⁹ Agradecemos al Rdo. Dr. D. Eduardo Junyent, director del Museo Episcopal de Vich, su ayuda en el estudio de estos textos, y también de algunos detalles iconográficos.

que no permite formar idea del efecto que debían producir en sus buenos tiempos. Para evocarlo de modo indirecto, transcribiremos los que luce en perfecto estado la obra pictórica iconográficamente más parecida a nuestros frescos — que también reproducimos —, y en la que se deberá insistir al tratar de la iconografía. Es una gran tabla que representa el Arbol de la Cruz, atribuido a Taddeo Gaddi y por tanto posterior a la obra de Puigcerdá, pero se inspiró en fuentes muy próximas. Se conserva en el Museo dell'Opera della Santa Croce, en Florencia. El árbol posee también seis pares de filacterias simétricas, otros tantos profetas en las extremidades, y además los cuatro Evangelistas con sendos textos en las manos, y otros cuatro: uno sobre el árbol, otro encima del pelicano, otro en la cruz y el último en manos de san Buenaventura, sentado al pie de la cruz. Los reproducimos, desarrolladas las abreviaturas, para ambientar la pintura gerundense.³⁰

Los cuatro letreros impares dicen:

El de remate:

LIGNUM . VITE . IN . MEDI
O . PARADISI . AFFERRET .
FRUCTUI . XII

En la cruz:

HJESUS . NAZA
RANUS . REX
IUDEORUM

Sobre el nido de pelicanos:

SIMILIS . FACTUS . SUM .
PELICANO

Filacteria en las manos del Santo:

O . CRUX . FRUTEX . SALUTE

Los Evangelistas dicen:

San Marcos (arriba izquierda):

INITI
UM . EVAN
GELII .
IHESUS . CHRISTI

San Mateo (arriba derecha):

LIBER .
GENE
RATIO
NIS . IHESUS

³⁰ Desarrollamos las abreviaturas del original en los textos que siguen; se interponen los puntos de separación entre todas las palabras, aunque a veces faltan en la tabla atribuida a Taddeo Gaddi; se mantiene la división original de las líneas, aunque partan muchas veces las palabras de manera incorrecta y confusa; se respetan las formas ortográficas, pese a su frecuente inexactitud; en algunas partes se observarán faltas de letras o de sentido por no ser clara o posible la lectura; por costumbre y facilidad tipográfica adoptamos la forma latinizada de CHRISTVS para el desarrollo de la abreviatura correspondiente de origen griego.

San Lucas (abajo izquierda):

LUCAS .
 AVIT . IN .
 DIEBUS .
 NERON
 IS . REGI
 S . SACER
 DOS . QUI
 DA . DO
 MINE

San Juan (abajo derecha):

IOHANNES .
 IN . PRIN
 CIPIO . E
 RAT . VER
 BUS . ET .
 VERBUS .
 ERAT . APUD .
 DEUM . ET .
 DEUS . ERAT

Los textos que los profetas muestran en las manos se comentan en las filacterias correspondientes; de cada una cuelga un fruto con inscripción, excepto la quinta, que posee dos. De arriba abajo, los del lado izquierdo, dicen:

1. *Jeremías:*

CHRISTUS . DO
 MINUS . CA
 PTUS . EST .
 IN . PETIS .
 NOSTRIS . I
 EREMIA

Filacteria:

IHESUS . TESTIS . VERIDICUS . IHESUS . IUDEX . IRATUS .
 IHESUS . VICTOR . MAGNIFICUS . IHESUS . SPONSUS . ORNATUS

Fruto:

AEQUITAS .
 IUDICI

2. *Zacarías:*

QUID . SUNT . PLAGE . MANU
 UM . TUARUM . ZACARIA

Filacteria:

IHESUS . TRIUMPHANS . MORTUUS . IHESUS . SURGENS . BEATUS .
 IHESUS . DOCTOR . PRECIPUUS . IHESUS . ORBI . PRELATUR

Fruto:

RESRESIO
 NIS . NOVI
 TAS

3. *David:*

FODE
 RUNT . MA
 NUS . ME
 AS . ET . PE
 DES . MEOS .
 DAVIT

Filacteria:

IHESUS . SPRETUS . AB . ONNIBUS . IHESUS . CRUZI . CLAVATUS .
 IHESUS . IUNTOS . LATRONIS . IHESUS . FELLE . POTATUS

Fruto:

CONSTANTIA .
 IN .
 MORTIS

4. *Profeta sin especificar:*

ECCE . EGO . MITTO .

Filacteria:

ANGELUS . MEUS . ET . PREPARAVIT

IHESUS . DOLO . VENUNDATUS . IHESUS . ORANS . POSTRATUS .

IHESUS . TURBA . CIRCUNDITUS . IHESUS . VINCLIS . LIGATUS

Fruto:

CONFIDEN

TIA . IN . PERI

CULIS

5. *Job:*

PEDES .

Filacteria:

MEOS .

IHESUS . BAPTISTA . CELITUS . IHESUS . HOSTE . TEMTATUS .

SUBUER

IHESUS . SIGNIS . MIRIFICUS . IHESUS . TRANSFIGURATUS

TERUNT .

Fruto:

ET . OPRES

CELSITU

ERUNT .

DO . VIRT

IOB

UTIS

6. En lugar de texto de profecía hay el de san Lucas, ya transcrito.

Filacteria:

IHESUS . EX . DEO . GENITUS . IHESUS . PREFIGURATUS .

IHESUS . EMISSUS . CELITUS . IHESUS . MARIA . NATUS

Fruto:

PRECLARI

TAS . ORIGI

NIS

El mismo sistema utilizado en la izquierda, se repite simétricamente a la derecha con los siguientes textos:

1. *Profeta sin especificar:*

FACS

Filacteria:

PETER

IHESUS . REX . FILIUS . IHESUS . LIBER . SIGNATUS .

ENEMR

IHESUS . FONALIS . RADIUS . IHESUS . FINIS . OPTATUS

ET PONE

Fruto:

EIUSPSIE

AETERNITAS .

NO MON

REGNI

S³¹

³¹ Texto de lectura muy oscura y acaso originariamente inexacto e incompleto.

2. *Isaías:*

TRADI

Filacteria:

DIT . IN . M

IHESUS . DUCTOR . EXERCITUS . IHESUS . CELO . LEVATUS .

ORTEM .

IHESUS . LARGITOR . SPIRITUS . IHESUS . LAXANS . REATUS

ANIMAM . SU

Fruto:

AM .

ASCENSIONIS .

ISAIAS

SUBLIMITAS

3. *Profeta sin especificar:*

A . FACIE . EIUS . CONTREMU

Filacteria:

IT . TERRA . MOTI . SUNT . CELI³²

IHESUS . SOL . MORTE . PALIDUS . IHESUS . TRANSLACEATUS .

IHESUS . CRUORE . MADIDUS . IHESUS . INTUMULATUS

Fruto:

VICTORIA .

IN . CONFLICTU

4. *Abdías:*

IN . MON

Filacteria:

TE . SI

IHESUS . NOTIS . INCOGNITUS . IHESUS . VULTU . VELATUS .

ON . ERIT .

IHESUS . PILATO . TRADITUS . IHESUS . MORTE . DAPNATUS

SALVA

Fruto:

TIO . ET . E

PATIENTI

RIT . SALU

A . IN . INIURIIS

TE .

IHS

ABDIAS

5. *Oseas:*

ERO . MORS . TUA . BRO . MORS .

Filacteria:

TUUS . INFERNE . OSEE

IHESUS . PASTOR . SOLLICITUS . IHESUS . PLORANS . RIGATUS .

IHESUS . REX . ORBI . AGNITUS . IHESUS . PANIS . SAGRATUS

Fruto:

PLENITUDO .

PIETATIS

³² Más abajo, en el número 6, se repite literalmente esta cita, atribuyéndola correctamente a Joel.

6. *Joel*:

A . FACIE .	Filacteria:
EIUS .	IHESUS . CONFORMIS . PATRIBUS . IHESUS . MAGIS . MONSTRATUS .
CONTR	IHESUS . SUBMISUS . LEGIBUS . IHESUS . REGNO . FUGATUS
EMUIT .	Fruto:
TERRA .	HUMILITAS .
MOTI . SUNT .	CONSERVATIO
CELÍ .	NIS
YOEL	

Esta transcripción de los textos de la tabla florentina ofrece una idea aproximada de los gerundenses. Posiblemente las diferencias eran tan numerosas o más que las coincidencias, pero el plan general, la distribución e intención, la ordenación métrica de las palabras de las filacterias, son las mismas. Podrían recordarse otras obras semejantes, pero la citada es la más coincidente de las conservadas. La vidriera de la catedral de Narbona se restauró con demasiada ligereza; y la hermosa tabla anónima del siglo xiv de la Galleria dell'Accademia (Florencia), tiene las filacterias en blanco porque no las trazó el artifice especializado, sin duda diferente del pintor. El cotejo entre éstas y otras piezas, que se detallarán al tratar de la iconografía, demuestra que el texto no era único, existían varios similares que variaban según los códices de que se copiaban literalmente, ya que el Arbol de la Cruz no es creación de la pintura, sino de la ilustración miniada y grabada de los libros.

APRECIACIONES ESTILÍSTICAS Y ESTÉTICAS

Estudiada ya la historia de las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá, su restauración, técnica, descripción y análisis arqueológico, hay que verlas desde el punto de vista artístico, no como una simple pieza objeto de curiosidad, sino como obra destinada a producir un efecto espiritual y relacionarla con el pensamiento de su época. Habrá que situarlas estilísticamente, ver qué relaciones presentan con otras de su ambiente y estudiar los propósitos y resultados de su autor. Su primer encasillamiento general en el gótico no es suficiente para caracterizarlas bien; comenzaremos por precisar este punto fundamental.

¿FRANCOGÓTICO O ITALOGÓTICO?

El investigador norteamericano Chandler Rathon Post clasificó las pinturas góticas españolas de cuatro periodos o «estilos»: francogótico, que ocuparía el siglo xiii y la primera mitad del xiv; italogótico; segunda mitad del xiv; gótico internacional, primera mitad del xv, y gótico flamenco, segunda mitad del siglo xv.³³ Este esquema teórico perfecto y cómodo, fue adoptado por la mayoría de los tratadistas españoles, y conviene encuadrar las pinturas góticas en este esquema. Sin embargo, lo que idealmente aparece claro, en la práctica presenta tantos matices y dificultades, que es más útil para una exposición general, jalonada con ejemplos seleccionados entre los más típicos, que para organizar rigidamente todas las pinturas de nuestra baja Edad Media.³⁴

Los límites cronológicos indicados no son absolutos, y a veces ni aproximados. Durante todo el siglo xiii el francogótico convive con la tenaz persistencia de obras de tradición románica. El carácter francés del llamado francogótico es también muy discutible, ya que rebasa las obras del país vecino y se extiende por toda Europa, desde Suecia hasta Italia, con más sentido internacional que francés.³⁵ Tampoco puede considerarse absolutamente típico su galicismo porque el concepto de Francia era diferente en la Edad Media del actual; entonces se distinguía Francia propiamente dicha, diversa e incluso contrapuesta al *Midi*: nada tan opuesto como el arte de la Isla de Francia y el de Avignon. Los límites cronológicos superiores del francogótico son tan vagos, que mientras en algunas regiones se agota hacia 1325-30 y no en 1350, en otros persiste durante toda la primera mitad del siglo xiv y hay obras que reflejan su influencia hasta los primeros años del xv.

Más característico y nacional es el italogótico, aunque no siempre queda libre de reflejos francogóticos, y su comienzo y extensión están condi-

³³ La clasificación original en cuatro estilos de la pintura gótica española puede verse en CHANDLER RATHON POST, *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1930; resúmenes en *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid 1955; y en E. LAFTENLE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, Madrid 1947 y 1953.

³⁴ *Ars Hispaniae*, vols. VI y IX tratan de pintura gótica, el primero sólo parcialmente, en relación con la románica.

³⁵ POST, obra citada, vol. II.

cionados por los problemas apuntados más arriba a propósito del franco-gótico. La persistencia durante la época siguiente, la internacional, es también muy imprecisa. El italogótico no es unitario, ofrece varios matices, algunos muy distanciados, según proceda de Florencia o de Siena, que han influido de manera desigual en cada país y región; por ejemplo, los modelos florentinos encontraron mejor acogida en Castilla y los sieneses en Cataluña.

Algo parecido le ocurre al gótico internacional, vaga denominación de una época de entrecruces en que se mezclan proporciones variables de tendencias francesas, flamencas e itálicas, y que en algunos lugares, por ejemplo Italia, actúan ya sobre pintura clasificable en el primer Renacimiento, mientras que en otros (España) siguen matizando el arte gótico.

En cuanto al gótico flamenco, es ya vieja la disputa entre críticos italianos y nordeuropeos sobre si debe considerarse verdaderamente gótico, o si se trata de un auténtico Renacimiento nórdico, diferente aunque paralelo al *Quattrocento* italiano, lo que a su vez plantea el problema de qué pintores debemos calificar de «primitivos».³⁶

Las pinturas de Puigcerdá son indudablemente góticas y de la primera mitad del siglo xiv, y su aspecto elimina cualquier discusión respecto a influjos románicos y a los estilos internacional y gótico flamenco, pero no es fácil la inclusión absoluta en el francogótico o en el italogótico. El caso es frecuente y requiere cuidadoso análisis, que si no conduce a la solución definitiva, las sitúa en su momento artístico aproximado.

La primera impresión que producen las pinturas de Puigcerdá es francogótica muy avanzada. Están libres de las persistencias románicas que

³⁶ La disputa sobre el Renacimiento se planteó en los siguientes términos: Hasta hace pocos años sólo se consideraba Renacimiento el estilo italiano predominante desde comienzos del siglo xv, teoría defendida por el suizo Burckhard en su tesis doctoral, *La cultura del Renacimiento en Italia*, y por otros hasta la actualidad con Venturi; según ellos, el resto de Europa siguió siendo gótica hasta que aceptó la manera itálica. Pero Johon Nordström, profesor de la Universidad de Upsala (Suecia), publicó en 1933 un libro revolucionario que provocó un verdadero escándalo; en su versión francesa se titula: *Moyen-Age et Renaissance (Publications du Fonds Descartes, Paris)*. En él defiende un Renacimiento nórdico, en cierto modo coincidente con facetas del gótico, y equivalente, aunque muy diferente, del Renacimiento italiano. Su teoría es tan acertada, que ha ganado numerosos adeptos; después de Nordström es absurdo considerar gótico, por ejemplo, a Jan Van Eyck.

tan intensamente matizan los primeros pasos del francogótico catalán a partir del momento en que el estilo está bien definido, hacia 1250 aproximadamente. Nuestros frescos reflejan claramente la nueva estética imperante en el resto de Europa, que por el carácter conservador de Cataluña llega con algún retraso. El triunfo de la arquitectura gótica en el centro y Norte de Francia, con sus edificios cubiertos de crucería y la desaparición o reducción al mínimo de las paredes laterales, ya que habían perdido la función de soporte que tuvieron en el románico, privó a los pintores de grandes superficies aptas para decorar, y les confinó al pequeño formato de la miniatura, con su técnica detallista y caligráfica, o a las vidrieras, que también acusan los contornos con las gruesas líneas negras de las cintas de plomo que traban las piezas de vidrio. Sin embargo, la vidriería se distingue de la miniada por la necesidad de simplificar los detalles, inadecuados a los mosaicos traslúcidos de vidrio e ineficaces por la gran distancia y altura de su colocación.

La coincidencia dibujística entre ambas técnicas, cuyo amor por la línea gruesa transmiten a la pintura de retablo y a los frescos murales, es la razón que acertadamente aducen algunos para sustituir el nombre de «francogótico» por «gótico lineal». Y es evidente que este carácter aparece acusado en las pinturas de Puigcerdà.

Las grandes vidrieras no se distribuyen en toda la geografía del gótico. En Italia, y en general en las tierras ribereñas del Mediterráneo, la luz intensa las hace innecesarias, sin olvidar el gran arraigo que tienen las formas y técnicas constructivas de tipo románico y en general clásico. Las gentes que habitan regiones meridionales prefirieron siempre iglesias de luz tenue, creadora de un ambiente de misterioso ensueño que favorece la emoción religiosa en personas que ven la realidad cotidiana bajo crudos torrentes de luz. No es extraño que en estas comarcas, incluyendo el Sur de Francia, persistan las pinturas murales durante los tiempos góticos.

Los modelos que facilitaron su difusión no fueron los propios frescos, sino obras de fácil transporte que recorrian toda Europa por el comercio, intercambio entre centros religiosos, regalos de magnates, o resultado de la rapiña. Las más frecuentes eran los libros ricamente miniados. Sabemos que a España llegaron muchos de Francia, que se conservan en buen número de catedrales, monasterios y museos. Las pinturas de Puigcerdà revelan modelos miniados, son miniaturas ampliadas a gran tamaño.

Acaso puedan evocarse recuerdos de vidrieras y hasta escultóricos que también influyeron en la pintura mural de la Edad Media, pero en el caso de Puigcerdá puede explicarse su transmisión a través de las propias miniaturas, sin olvidar que los supuestos influjos de una rama del arte sobre otra, son a veces consecuencias de las normas generales que definen un estilo.

En las pinturas de Puigcerdá se manifiesta la tendencia naturalista francogótica que reemplaza la rígida, frontal y simétrica estilización románica, por otra más suave, curvilínea, graciosa, ligera y pintoresca. Ha desaparecido la austeridad monumental y casi tectónica del concepto románicobizantino de las figuras y composiciones; todo fluctúa dulcemente, con línea melódica y ritmo casi musical; el mundo se humaniza, se dirige a la sensibilidad, hay un factor espiritual, un sentimiento de emotividad y amor a la belleza de la realidad espiritualizada. El modelado, claramente acusado en nuestras pinturas, añade un elemento verista de captación de la tercera dimensión en que se mueven los seres y existen las cosas. Idéntico impulso origina los profusos elementos paisajísticos y arquitectónicos.

Otros caracteres típicos del francogótico son fácilmente reconocibles en Puigcerdá: el tipo humano de cabeza de mejillas y mentón ovalados, algo ensanchada en el cráneo, y senos frontales acusados. También ese característico ritmo curvo en S, que los franceses califican —sin traducción posible en castellano— de *déhanchement*, porque toma las caderas por centro de gravedad y movimiento. Aunque esa posición, o deformación, se considera escultórica, particularmente en las Vírgenes en pie con el Niño en los brazos, no falta en las artes del pincel, como resultado de un primitivo contrabalanceo naturalista del cuerpo de la Virgen para compensar el peso lateral del Niño, y por el amor gótico a las curvas suaves que alcanza hasta a los perfiles de los arcos ojivales.

El *déhanchement* es constante en las figuras de Puigcerdá, en algunas de ellas exagerado y violento, aunque pocas veces sobrepasa los límites de aristocrática elegancia del estilo, dulce, poético y a veces algo mundano. Todo esto puede aplicarse a las escenas de la vida y milagros de san Pedro Mártir y con menos rigor a la gran Crucifixión, copia segura de un grabado o miniatura, y de preocupación más informativa que plástica. En cambio, no tiene relación con los motivos de círculos con grifos y pá-

jaros, réplica directa de un tejido oriental, ejemplo tardío de la persistencia de una arraigada costumbre románica.

Pese a lo expuesto, el francogótico no explica totalmente las pinturas de Puigcerdá. Es cierto que predomina la técnica lineal y otros caracteres, y que existe un friso de pequeños frontones que albergan arquillos apuntados trilobulados, que pueden ser tan franceses como italianos. Excepto esto, y la natural coincidencia de la indumentaria con la moda de la época, los demás detalles son poco góticos en el sentido estricto de la palabra. Por ejemplo, los frisos divisorios de las escenas, el baldaquino típicamente italiano, y el estilo arquitectónico de los edificios de los fondos: claros, con numerosos vanos de ventilación, frontones triangulares, pocos tejados —de escasa inclinación—, que contrastan con la abundancia de terrazas, algunas con cobertizos para preservarlas de los rayos ardientes del sol; también proliferan logias y arquerías practicables. Los edificios visibles en los fragmentos conservados poseen unos doscientos vanos, de los que ni uno tiene forma ojival o de otra característica gótica, frente al predominio de los que cierran en medio punto, seguidos por los rectangulares, los cuadrados y algunos circulares. Todo concuerda con la arquitectura de países soleados, de escasas precipitaciones y clima cálido. Es una arquitectura meridional bastante clásica. Es notable la semejanza de estos edificios con los que aparecen constantemente en las pinturas góticas italianas y que persisten hasta muy avanzado el *Quattrocento*.

Salvo los rasgos duros de algunos hombres —de expresionismo caricaturesco en los rostros de herejes y perseguidores del Santo—, las caras son dulces y serenas, especialmente en las mujeres. La propia historia narrada, la de un santo italiano, pintada no muchos años después de su muerte, refuerza la posibilidad de influencias artísticas de la península vecina.³⁷

Para clasificar las pinturas de Puigcerdá deben tenerse en cuenta el estilo italogótico y el francogótico, sin olvidar que la italianización de la pintura gótica fue más profunda en España que en otros países. Es bien sabido que en Cataluña predomina la influencia sienesa, mientras que la presencia en Castilla de Starnina encauzó allí el interés hacia los florentinos, particularmente hacia los giottescos. Las obras artísticas italianas eran familiares en la España medieval a donde llegaban constantemente por el comercio marítimo reforzado por el centro pictórico del palacio de los Pa-

³⁷ El italogótico queda bien definido por Post, obra citada, vol. II, págs. 182 y ss.

pas de Avignon, y en el que tuvieron importante participación varios artistas italianos, con el sienés Simone Martini al frente. No es éste lugar para analizar las piezas que se conservan de este estilo en España. Algunas se importaron sin más razón que el deseo de poseer obras bellas y de moda, pero la advocación y la iconografía demuestran que a veces son pinturas hechas expresamente para un convento o iglesia española, por encargo en la misma Italia, o por el desplazamiento de los artistas a nuestro país.³⁸

Estas obras e influencias son mucho más complicadas de lo que pueda suponerse. Por ejemplo, es siempre difícil aquilatar la dosis de bizantinismo de segunda mano que han aportado, y reconocer las copias o inspiraciones de auténticos iconos bizantinos que llegaron a través del comercio con Italia. Parece que hubo contactos con el goticismo que empezó a desarrollarse en Roma antes del exilio de los Papas en Avignon, movimiento cuyo desarrollo quedó casi interrumpido por esta circunstancia. Tampoco faltan relaciones tan intensas como indocumentadas, o poco estudiadas, con la pintura toscana del *Duocento*, como lo demuestra la bella y maltrecha decoración del monasterio de Sigüenza.

Todo induce a considerar que las pinturas de Puigcerdá responden a una técnica todavía francogótica de época floreciente y madura, pero al mismo tiempo del momento en el que el francogótico se italianiza intensamente. La cronología aceptable, primera mitad del siglo xiv, apoya esta clasificación. Más difícil es concretar si la fusión entre ambos estilos —en partes casi iguales en la obra que estudiamos—, se produjo en España, en Italia o en el Sur de Francia. Depende mucho de la nacionalidad del artista, suponiendo que fuera uno sólo, de su formación, viajes y preferencias, pero el pintor es todavía una incógnita. Por una serie de detalles, nos inclinamos a creer que fue español, y concretamente catalán, sin duda con claro conocimiento de los países vecinos, directo o a través de miniaturas. Ya indicamos que la composición de círculos y animales tiene fuentes diferentes —copia de un tejido oriental—, continuación de una costumbre española centenaria de precedentes muy directos en Cataluña; pero este trabajo se encomendó acaso a otro pintor o a simples ayudantes.

³⁸ Para el análisis detallado de las pinturas góticas italianas importadas en España, y las producidas aquí por artistas de dicha procedencia, véase Post en el lugar citado en la nota anterior.

RECURSOS ARTÍSTICOS Y VALORACIÓN ESTÉTICA

Muchos de los caracteres artísticos de estas pinturas, así como parte de los recursos empleados para expresarlos quedan esporádicamente analizados en capítulos anteriores, especialmente al tratar de la filiación estilística. No obstante, conviene completarlos y recapitularlos aquí.

Confusión y elegancia son las notas más destacadas; no cabe duda que falta un plan orgánico. En la Edad Media los temas iconográficos y su ordenación, sobre todo en los grandes conjuntos escultóricos y pictóricos, no solían dejarse al capricho o invención de los artistas, sino que respondían a planes preconcebidos por eclesiásticos, al menos por alguno de los más ilustrados si no era el abad, prior u obispo. Ellos sabían qué lecciones gráficas querían exponer ante los ojos de los monjes, frailes o pueblo creyente en general; daban indicaciones concretas a los artistas y les proporcionaban los modelos, generalmente miniaturas y obras suntuarias. A veces no inventaban personalmente sus temas preferidos, sino que deseaban tener una reproducción más o menos exacta de las que habían visto en iglesias de otras ciudades, y el encargo especificaba que se hicieran como los de tal o cual lugar. Tampoco era extraño que se consultara al artista o que éste presentara sus modelos, sobre todo cuando se trataba de un hombre viajero que conocía otras obras de gran belleza y monumentalidad, incluso de tierras muy lejanas. Pero aún en estos casos, no era tampoco el escultor o el pintor el verdadero inventor, sino quien había creado la obra que copiaba o en la que se inspiraba.

Cuando la idea era de una persona de gran cultura y sentido lógico, surgían esos grandes conjuntos medievales que son verdaderos libros llenos de enseñanzas y de complicados simbolismos; pero esto no ocurría siempre, al contrario, era frecuente la falta de sentido común en la elección de escenas, sucesión cronológica y distribución. El frontal románico de Mosoll se ordena en dos pisos de seis arquillos cada uno; los cinco primeros de arriba se dedican a la Adoración de los Magos, seguidos de uno solo, el último de arriba, que contiene la Visitación, mientras que otro, el primero de abajo, representa la Anunciación. Estos errores son frecuentes; a veces se deben a falta de cultura, pero es más corriente la poca fijeza del pensamiento lógico y un afán narrativo y plástico que se esmeraba a veces en los detalles de cada escena con descuido de su encadenamiento his-

tórico. Estas confusiones se debían en muchas ocasiones a la copia de varios originales que se combinaban por el interés que ofrecían algunas narraciones dominantes en ellos, por necesidad de rellenar un hueco, o por simple capricho.

Este es posiblemente el caso de Puigcerdá si se consideran conjuntamente los tres frescos conservados. El de la vida de san Pedro Mártir no posee buena concatenación cronológica, y entre los hechos y milagros del Santo incluye una Crucifixión que nada tiene que ver con las historias colaterales y las superiores. La Crucifixión, mucho mayor, más complicada y derivada de otro modelo, se repite como tema único de otro fresco, que complica el hibridismo con el tema central derivado de una miniatura o grabado en madera de estilo muy diferente al fresco de la vida de san Pedro Mártir, sin perjuicio de enmarcarlo con dos anchas composiciones de edificios del mismo tipo que los que aparecen en el fresco de la vida. La tercera composición, la de círculos con animales, aumenta lo heterogéneo del conjunto al añadirle un asunto que ni estilística ni iconográficamente tiene la menor relación con los demás, respondiendo sin duda al simple capricho de rellenar una pared con la copia de un brillante y decorativo tejido que acaso se conservaba en la propia iglesia, y cuyo traslado al fresco se explica por la necesidad de cubrir una superficie que quedaba sin pintar.

Las figuras poseen finura, elegancia, delicadeza, dulzura, espiritualidad y su ejecución es preciosista. Se empleó en ellas del viejo recurso —que no es sólo medieval—, de representar la bondad del alma por la belleza de los cuerpos y de los rostros, mientras que la crueldad y la maldad tienen su proyección en una fealdad monstruosamente expresionista. Es la eterna confusión platónica de valores axiológicamente incorrecta, pero plásticamente muy expresiva.

Si el artista, o su inspirador, tenía poca lógica inventiva, en cambio hizo gala de bien lograda técnica decorativa, que se recrea plegando los paños en correctos, bellos e innecesarios arabescos, se complace en cada una de las alas de los ángeles y trata con cariño franciscano todas y cada una de las hojas o los frutos de los árboles. Estos detalles no perjudican nunca a los conjuntos, ya que se acentúan siempre en lugares secundarios, que realzan y cobran interés precisamente por esos arabescos, mientras que las partes que tienen mayor valor expresivo de tipo histórico o

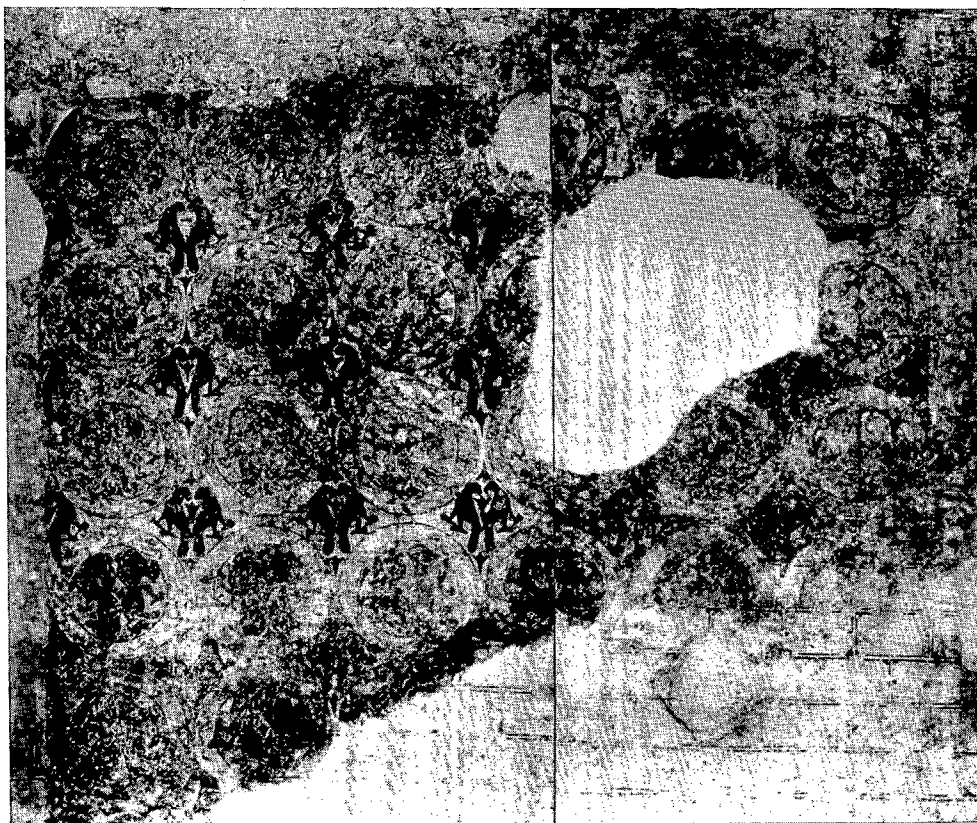
LÁMINA V



1. Detalle de la historia de san Pedro Mártir.



2. Los herejes dan muerte al Santo y a uno de sus compañeros.



Decoración de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá, copiada de un tejido oriental.



LÁMINA VII

El Arbol de la Cruz o de san Buenaventura, conjunto procedente de Santo Domingo de Puigcerdá.



1. Grupo de las santas mujeres, detalle de la figura anterior.



2. Otro detalle del *Lignum Vitae* de Puigcerdá.

psicológico, están sabiamente simplificadas para que no se pierdan en el laberinto lineal. El contraste queda siempre impecablemente dosificado. Hay que añadir que no se trata de una pintura estática, en la que pesen los detalles muertos y petrificados; al contrario, un sentido curvilíneo, una oscilación constante y bien calculada infunde a todo, incluso a los objetos de naturaleza menos animada, un hálito de vida y de sentimiento.

Algunas escenas son maravillosas, como la que representa la muerte de san Pedro Mártir: el Santo está de rodillas, curvado suavemente su cuerpo; su ritmo e inclinación se repiten algo más acusados en los dos árboles que lo enmarcan y que después de acompañar el movimiento del cuerpo del Santo lo prolongan por encima de su cabeza y lo difunden hacia arriba en la expansión de sus ramajes, concebidos como dilatación del movimiento de los troncos. El fraile martirizado a la derecha presenta ritmo concordante con los dos árboles, mientras que las figuras de los tres asesinos, intercalados en el esquema compositivo de árboles y religiosos, marcan directrices en cierto modo opuestas, para evitar la impresión de inestabilidad cadente hacia la derecha. A su vez, la línea directriz de los brazos de san Pedro, con las manos juntas en oración, contrarresta el impulso descendente de los brazos y del arma homicida de su asesino.

Análisis semejante podría hacerse de todas las demás escenas. Una de las más bellas es la que presenta al pueblo escuchando las predicaciones del Santo. Es un aparente amontonamiento de cuerpos que se salva de la confusión gracias a la proliferación de los plegados de los paños, las posiciones de los brazos —que indican verdaderas líneas de fuerza—, y las inclinaciones de las cabezas. Las figuras se combinan de modo perfectamente acorde y casi musical, que evoca las actitudes de un coro o de un grupo de *ballet* intimamente acompasado. Y no olvidemos que todas estas actitudes, el conjunto del sistema de líneas, direcciones, masas y arabescos, es decir, el esquema abstracto, al que podría reducirse cada composición, no sólo tiene valor estético exclusivamente plástico, sino también expresivo, hasta el extremo de que las actitudes, especialmente las de las manos, equivalen a un verdadero lenguaje.

El concepto de la perspectiva es siempre un elemento fundamental de toda pintura. En Puigcerdá es innegable la tendencia a la bidimensionalidad, pero esto requiere una importante aclaración. Existe una perspectiva aérea si la sensación de alejamiento se consigue por la imprecisión

progresiva de los contornos, los tonos fríos en los últimos términos y los cálidos en los primeros; y otra perspectiva lineal que se expresa por la fuga aparente de las líneas hacia el infinito óptico. La técnica de las pinturas de Puigcerdá es predominantemente dibujística, y ni por procedimiento ni por época utiliza la perspectiva aérea. Sólo existen suaves modelados que apenas sugieren volúmenes, todo se muestra igualmente claro y distinto, desde el personaje en primer término hasta el más pequeño detalle de un edificio que se supone en el límite extremo de la visibilidad. Se trata de un mundo sin aire y casi sin espacio, de sombras ausentes, incluso en los planos diedros que forman las fachadas de los edificios.

La perspectiva lineal puede ser bidimensional o tridimensional, según que se limite a representar los objetos o adaptándolos rigidamente a las posibilidades del plano que sirve de soporte a la pintura, o que finja la tercera dimensión por líneas oblicuas que parecen huir hacia el fondo y atravesar el plano material. Ambas perspectivas tienen leyes y resultados muy diferentes, y responden a maneras de pensar y sentir también diversas, aunque igualmente justificables. El mundo corpóreo es diferente del plano, su reducción a éste en la pintura exige siempre un transporte artificial, la adopción de un convencionalismo, el que sea, siempre falso y siempre válido hasta cierto punto.

Las pinturas de Puigcerdá tienden a la bidimensionalidad, pero no en el sentido estricto de este concepto, tal como lo aplicaron, por ejemplo, los antiguos egipcios. Hay miembros y líneas arquitectónicas oblicuas que intentan sugerir profundidad, aunque raramente lo consiguen de manera correcta. No existe la que Lange llamó «ley de frontalidad», al contrario, abundan los bellos escorzos de cabezas. Entre el concepto de bidimensionalidad absoluta, y el de tridimensionalidad en el espacio que suele considerarse real, existe un intermedio: la figura con aspiraciones tridimensionales, pero sin toda su corporeidad, prensada hasta aproximarla a la categoría de bajorrelieves, semejantes a las figuras de naipes, o a las numerosas pinturas y mosaicos bizantinos que ni deforman los seres a la manera egipcia, ni los colocan en un espacio desahogado como los pintores del Renacimiento.

Se trata de una fase intermedia en el camino de la conquista de la tercera dimensión virtual de la pintura. Si en las que nos ocupan todo aparece como planchado y en primer plano, no fue esta la intención del

artista, que aspiraba a una corporeidad no lograda por el desconocimiento de las leyes matemáticas de la perspectiva lineal tridimensional, que fue conquista definitiva de los artistas y matemáticos del Renacimiento, de los Paolo Uccello, Mantegna, Brunelleschi, etc. Lo que vemos en las pinturas de Puigcerdá no es por lo tanto concepto voluntario, sino simple impericia, una etapa hacia principios aún no conquistados. Y esto es común a todas las pinturas del período gótico, al menos de las anteriores al llamado gótico flamenco.

La tendencia se aprecia particularmente en las edificaciones de los fondos: algunas son casi frontales, pero la mayoría se han querido representar en perspectiva. La primera falla es que las construcciones no se presentan en conjunto, desde un punto de contemplación de las casas de una ciudad, sino que cada edificio se trató independientemente. Ni siquiera el punto de vista es único para cada construcción, sino que es diferente para cada una de sus partes; algunos ejemplos son tan exagerados que pueden verse simultáneamente la base de una cúpula y su parte superior. A veces se fuerza más de lo necesario la oblicuidad de las líneas que huyen; otras se invierte el sentido de la inclinación y la parte más próxima de una pared lateral resulta mucho más pequeña en el primer plano, que en el que debiera ser el último. Pero no puede negarse que también hay aciertos y aproximaciones a la fórmula correcta.

Es posible que el afán descriptivo, paralelo y complementario del narrativo, contribuya a estos errores. Por ejemplo, la escena del baldaquino con gradería, apoyado en cuatro altas y delgadas columnillas. Bajo él hay un trono del que dos diablos —macho y hembra— arrebatan una figura coronada. Pues bien, el deseo del artista de resaltar bien al rey, a sus diabólicos raptos, e incluso el trono, que considera lo más importante de la narración, le decidió a prescindir de la perspectiva, colocándole delante de la columnilla frontal derecha, para impedir que ésta pudiera tapar ni siquiera una mínima parte de las figuras.

En las arquitecturas se aprecia la ingenuidad medieval que se empeña en detallar minuciosamente los elementos peor comprendidos por el artista. Es innegable que éste no tenía idea clara de las estructuras, se embrolla al representar vanos cuadrados exteriormente y forzosamente adaptados en el interior a ilógicos perfiles curvos; una ventana se acoda en su centro de manera absurda; no faltan cúpulas de sustentación opuesta a los

más elementales principios estáticos, y la utilización práctica de la mayoría de las construcciones carece de sentido. No puede decirse lo mismo de la abundancia de torres, que recuerdan la silueta de las ciudades italianas —como Bolonia o Siena—, donde destacaban a docenas por encima de las almenas de sus murallas, consecuencia de las condiciones políticoeconómicas de sus habitantes, particularmente las luchas entre familias. Esto es una prueba más del italianismo de las pinturas de Puigcerdá. Por cierto, todo lo que acabamos de analizar respecto a las arquitecturas es perfectamente aplicable y común al arte pictórico italiano de los siglos xiii y xiv, Giotto incluido, y a veces de algunas obras del xv (Fra Angélico, Sassetta).

Queda por analizar la relación de tamaño entre los diferentes objetos de las representaciones. En principio hay una norma constante: las personas son siempre mayores que las cosas, de manera absoluta o relativa. Los árboles, aunque algo más grandes que los hombres, no superan la altura de arbustos; los edificios son casitas de Belén comparados con ellos, aunque acaso puedan justificarse por la sugerencia de lejanía. El barco es diminuto en proporción con sus tripulantes. Las armas con que hieren a san Pedro Mártir y a su compañero son los únicos objetos de proporción exagerada, explicable por el deseo de acentuar lo cruento de la escena, completada psicológicamente por la fealdad de los asesinos. El Santo se representa de tamaño proporcionado a las demás figuras que le rodean, excepto en la escena del milagro del rey y los diablos. Esto es normal en casi todos los tiempos —antes del Renacimiento— por el deseo de destacar el personaje principal. En el caso de Puigcerdá debe tenerse en cuenta que la posición central entre varias historias y la aparición única de la desproporción acaso sean influencia de la figura central del titular de un retablo, siempre mucho mayor, y también independiente, de las escenas que se desarrollan en las calles y pisos de la obra.

También encontramos la tendencia opuesta en representaciones de personajes de tamaño disminuido, generalmente de ángeles y, una sola vez, el propio san Pedro Mártir, cuando aparece sobre el mástil de un barco a punto de naufragar. Varias explicaciones pueden proponerse, aparte de la impericia del pintor. Una es el pie forzado impuesto por las superficies disponibles; otra, la posición físicamente elevada de todos estos personajes, de carácter sobrenatural no sólo en el caso de los ángeles, sino

del propio san Pedro, ya que cuando aparece en el mástil es después de su muerte y por lo tanto en espíritu. La diferencia de tamaño puede aludir a su distancia natural, o también a efectos de perspectiva, porque su aparición flotando en las alturas supone la reducción óptica de las dimensiones.

En resumen, hallamos una serie de convencionalismos antinaturales unidos a deseos de perfeccionamientos lógicos que acabarán conduciendo al Renacimiento, y que no restan valor a estas espléndidas pinturas. Trátandose de milagros y del mundo sobrenatural, poco importan los detalles materiales; también la literatura ha producido hermosas obras que alteran la realidad. Belleza y sentimiento es lo que debe pedirse a estas producciones, no lógica y realidad física, y no puede negarse que la Edad Media, incluyendo nuestras pinturas, colmó generosamente estas exigencias.

CONJETURAS ACERCA DEL POSIBLE AUTOR DE LAS PINTURAS

EL PROBLEMA DE GUILLEM DE MANRESA

Las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá están prácticamente inéditas, y la investigación de los fondos documentales de Gerona y del Rosellón no está aún muy adelantada.³⁹ El archivo de Santo Domingo se destruyó, y era lógico que conservara el contrato y demás pergaminos referentes a la obra. Sólo la casualidad ayudada por laboriosas investigaciones puede revelar alguna referencia en otro fondo documental y aclarar el problema, hoy insoluble.

Los pocos autores que citan las pinturas no suelen preocuparse de su posible autor, aunque ha sonado varias veces el nombre de Guillem de Manresa, sin que nadie lo afirme categóricamente ni razone esta atribución. Cayetano Barraquer⁴⁰ fue el primero que recogió una suposición poco segura⁴¹ que repitió Mn. Gudiol en *Els Trescentistes*: «Pintor, según parece, hijo de Lérida, establecido en Perpiñán, en cinco de noviembre de 1362. Había muerto ya el 27 de septiembre de 1393. El Dr. Cayetano Barraquer en su obra sobre las órdenes religiosas en Cataluña, apunta la

³⁹ Para la limitada bibliografía básica acerca de las pinturas de Puigcerdá, véanse las notas 8 y 18 del presente trabajo.

⁴⁰ C. BARRAQUER, *Las casas de religiosos*, t. II, págs. 76 y ss., Barcelona 1906.

⁴¹ El primero en citar a Guillem de Manresa fue JOSÉ M. MARTÍ, «La Nueva Lucha de Gerona», Gerona 24 de mayo de 1887.

idea de que a Guillem de Manresa se le atribuyen unas pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo». ⁴² El mismo autor dice también que «En Puigcerdá, en la profanada iglesia que fue de los frailes de Santo Domingo, se ven restos de viejas decoraciones coloreadas, entre las cuales puede adivinarse un Calvario, en el que se ha representado gráficamente el cumplimiento de la profecía de Simeón, en la cual se anunciaba que una espada de dolor atravesaría el alma de la Madre de Jesucristo. Estas pinturas murales se han atribuido a Guillem de Manresa, de la segunda mitad del siglo xiv». ⁴³

¿Quién era este Guillem de Manresa? Ignoramos si fue el pintor de Puigcerdá, y su personalidad queda en la incógnita. Los dos textos más largos publicados sobre su vida, son los siguientes:

«Guillaume de Manresa (1362). — A lo que parece, el pintor Guillem era natural de Lérida y se estableció en Puigcerdá con su hermana Elisenda, esposa de Pedro Amil, cordelero de esta villa. Sabemos por un documento del 5 de noviembre de 1362 que dicho Guillem Manresa, pintor, y su hermana, pagaron al hermano Arnald Far, religioso de Santo Domingo de Puigcerdá, un legado hecho a este convento por su hermano, Bernard Manresa, que acababa de fallecer en Lérida. Puede suponerse que esta liberalidad fue motivada por alguna obra importante de pintura hecha en la iglesia de este convento por el hermano del difunto. El pintor Guillem Manresa siguió residiendo sin duda en Puigcerdá, donde murió, pues un acta del 27 de septiembre de 1393 menciona un censo sobre una casa de dicha ciudad que Juan Verdaguer, mercader, había adquirido de Guillem Manresa, pintor (*Quod emi a G.^o Manresa pictore dicte ville*).» ⁴⁴

«Manresa, Guillem de. — Pintor trecentista, residente en Perpiñán en 1362, donde falleció en 1393. A pesar de su nombre, que le hace proceder de Manresa, se le ha supuesto leridano. Se le atribuyen las pinturas murales de la que fue conventual de Puigcerdá, en la que interpretó un Calva-

⁴² J. GUDIOL, *Els Trescentistes*, t. I, pág. 179, Barcelona s. f.

⁴³ Autor y lugar citados en la nota anterior, pág. 93.

⁴⁴ PIERRE VIDAL, *Recherches relatives à l'histoire des Beaux Arts et des Beaux-Lettres en Roussillon depuis le VI^{ème} siècle jusqu'au XVII^{ème}*, en el «Bulletin de la Société Agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales», vol. XXVII, t. II, págs. 173 y siguientes, Perpiñán 1886. Véase también: ALART, *Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais*, vol. XIX, pág. 208 de la última revista citada.

rio, con la representación gráfica del cumplimiento de la profecía de Simeón, que anunciaba que una espada de dolor transiría el corazón de la Madre». ⁴⁵

«Manresa, Jaume i Pere de. — En 1321, y dos años más tarde, se cita el primero entre los freneros, *sellers* y pintores de Barcelona que tenían asiento al Consejo de Ciento. Pedro de Manresa se encuentra en 1332 entre los miembros del Consejo de Ciento de Barcelona, perteneciente al oficio de *freners*, *sellers* y pintores». ⁴⁶

Se deduce que vivió y murió en Puigcerdá o en Perpiñán, pues se habrá observado que los autores afirman lo mismo respecto a cada una de estas ciudades, y que su hermano hizo un legado al convento de Santo Domingo; también que se relacionó con los pintores de la Cerdaña y de Perpiñán, y que es inseguro el lugar de su nacimiento; finalmente su estancia en Puigcerdá puede concordar con la fecha atribuible a las pinturas; pero todo esto no tiene más significación que verosimilitud y coincidencia. Puede que la hipótesis fuera real, pero falta de demostración. Si hubieran escaseado los artistas en aquella época y región, la teoría de Guillem de Manresa tendría más probabilidades de acierto, pero ocurría todo lo contrario, los pintores, más o menos secundarios, eran muy numerosos a ambos lados del Pirineo. No conocemos ni una obra atribuible con seguridad a Guillem de Manresa, por lo que falta también el socorrido e inseguro recurso de la atribución estilística. Por lo tanto, el nombre de Guillem de Manresa puede admitirse entre los verosímiles o posibles, pero sin valor concreto.

OTROS POSIBLES AUTORES

Sin pretender resolver un problema de momento insoluble, conviene repasar el ambiente artístico de la comarca, como perspectiva del mundo en que fueron creadas las pinturas, que podrían explicarse por un artista local de la Cerdaña o del Rosellón.

Las regiones pirenaicas tenían remota tradición pictórica, al menos desde el románico del siglo XI, que luego evolucionó hacia el gótico. Durante el XIII los talleres del Pirineo se esforzaron en sobrevivir produciendo obras a veces anómalas por estilo y técnica, no encasillables en los

⁴⁵ J. F. RAÍFOLS, *Diccionario biográfico*, t. II, pág. 97.

⁴⁶ Según datos documentales utilizados por MN. GUDIOL, *Els trescentistes*, pág. 179.

grupos generalmente admitidos en la pintura románica catalana. Pueden considerarse etapas de transición de carácter arcaico, normales en regiones montañosas, que, como las islas, suelen ser tesoneramente conservadoras. Por ejemplo, el frontal de Guils, en la Cerdaña gerundense actual, que pasó a la colección Plandiura, es de una rusticidad que deja entrever el precedente estilístico de las tablas inspiradas en el manierismo bizantino del siglo XIII, producto de un taller privado y pequeño de Puigcerdá. Lo mismo puede decirse de las pinturas de un baldaquino dividido actualmente en varias colecciones particulares, que representan temas poco frecuentes en la pintura románica, como el Descendimiento, el Arca de Noé y otros.

Después de esta época indecisa se formarían los talleres de la Cerdaña, o acaso persistieron los antiguos, pero en ambos casos se renovaron completamente por la influencia de las corrientes góticas francesas. No se olvide que el concepto de Francia era en aquella época diferente del actual, ya que las tierras del Sur deben considerarse política y culturalmente unidas a Cataluña y Aragón. Desgraciadamente, la investigación documental está muy atrasada respecto a nuestra Cerdaña; mientras los franceses se han preocupado bastante de los fondos del Rosellón; hace ya tiempo, Alart y Vidal, y actualmente Marcel Durliat. Damos a continuación un resumen del mundo pictórico de esta región, que si no prueba nada definitivo, al menos puede indicar nuevos caminos hasta ahora no explotados para intentar la identificación del pintor de Puigcerdá, sobre todo si se recuerdan las numerosas semejanzas estilísticas con las rosellonesas. La incógnita persistirá, y siempre cabrá la duda de si se pueden atribuir las pinturas a algunos de los pintores más abajo citados, siempre que no rebasen los finales del segundo tercio del siglo XIV.

Alart dice⁴⁷ que durante el siglo XIII y todo el período de los reyes de Mallorca (1276-1344) los archivos roselloneses sólo proporcionan datos, nombres propios y notas biográficas sobre los artistas. Pero tienen el interés de revelar una lista cronológica de pintores a los que quizás se puedan atribuir obras actualmente anónimas. Es una de las épocas más oscuras del arte del Rosellón; la más rica coincide con el final del siglo XIV y todo el XV, y sobre todo con el reinado del rey Martín. Los datos abundan a partir de Jaime I (1387-1395), y en época de Martín, hijo de Pedro IV.

⁴⁷ Véase el trabajo de P. Vidal citado en la nota 44 de este trabajo.

Desde 1462, reinado de Luis XI de Francia, se abre un triste período de más de treinta años que no parece que repercutió en la brillante producción artística, característica del reinado de Alfonso de Aragón. Los documentos suelen estar redactados en catalán.

Las más antiguas pinturas del Rosellón son las de San Martín de Fenollar, del siglo XII. Este territorio debió sentir en tiempos pasados fuerte influencia de la miniatura española mozárabe, sobre todo a través de los códices de *Beatus*, como lo prueban los restos escultóricos conservados en Sant Genís les Fonts y Saint Adré de Sureda, directamente inspirados en estas composiciones. La producción pictórica de aquella época se perdió casi por completo. En el siglo XIII puede citarse una importante obra firmada: *Magister Alexander ista opera fecit* (hacia 1276-1311). Un contrato de 1265 cita a Bernard Bartoli, pintor residente en Perpiñán. Entre los artistas del reinado de los soberanos de Mallorca recordados por Alart figura Jacques Rocha (documentado en 1343) que trabajó para el convento de Santa María del Carmen de Perpiñán.

Recordemos otros nombres de pintores rosellonenses de época gótica, reducidos a simple lista porque su estudio sería impropio de este trabajo, aunque conviene documentar algunos para dar idea de la riqueza de la escuela del Rosellón, siempre olvidada en las obras generales. En el siglo XIV, o sea, con posibilidades de que alguno de ellos fuese el autor de las pinturas de Puigcerdá, hallamos a Guillem Amblart (1348-1367), Pedro Barrán (1359), Juan Gras (1347-1376), Guillermo Puig (1367-1386), Francisco Massanet (1350-1362), Pedro Cugunyá (1350-1372), Pedro de Llach (1388), Raimundo Girona (antes de 1391), Guillermo Gerona (1358-1372), Pedro Baró el viejo (1367-1399), Pedro Baró el joven (1381-1400), Antonio du Puy (1399), Juan Baró el viejo (1399-1452), Juan Baró el joven (1446-1460), Juan Perallades (1369-1408), Alejandro Cugunya (1400-1415) y Pedro Gerona o Girona (1369-1408). Además de la circunstancia de estar unidos en aquella época los territorios catalanes de las dos vertientes del Pirineo, algunos de los nombres citados revelan ascendencia gerundense, incluso en muchos que firman como «pintores de Perpiñán».

LA OPINIÓN DE MARCEL DURLIAT

En un artículo general y breve,⁴⁸ pero muy interesante por la personalidad de su autor, sin duda el mejor conocedor del arte medieval del Sur de Francia, Durliat hace algunas conjeturas sobre el posible autor de las pinturas y su cronología, que merecen cita literal traducida:

«Este tema (se refiere al *Lignum Vitae* o Arbol de la Cruz), como otras representaciones místicas o legendarias relacionadas con la Santa Cruz, fue frecuentemente representado en Italia, especialmente en los conventos franciscanos, pero con otro carácter estilístico. Para hallarlo en formas semejantes, es decir, específicamente francesas, basta trasladarse a Carcaso-na. En efecto, el Arbol de la Vida aparece como ha indicado el canónigo Cals, en una vidriera del brazo Sur del crucero de Saint-Nazaire, por desgracia restaurado de modo tan arbitrario por Gérente, en 1860, que la mayoría de las inscripciones son ilegibles y que su sentido general ha quedado desnaturalizado. A pesar de todo, el fresco de Puigcerdá y la vidriera de Carcaso-na se explican mutuamente, pues pertenecen al mismo ambiente artístico».

«Si fuera preciso, la cronología confirmaría los resultados del análisis iconográfico. El crucero y la cabecera de Carcaso-na, construidos después de 1269, no se cubrirían hasta el episcopado de Pierre de Rochefort (1300-1322). Viollet-le-Duc creía que «las vidrieras se realizaron en una sola etapa de 1320 a 1330»; pero después de un estudio más detallado, Jean Lafond observó que en Saint-Nazaire hay «por lo menos dos grupos de vidrieras fechables cada uno alrededor de 1300 y de 1323, y que el rosetón del Sur es del intervalo entre ambas fechas».

«Una fecha próxima al 1320 encajaría perfectamente la ejecución de las pinturas de Puigcerdá con la construcción de la iglesia dominica, aclarada por las investigaciones de J. Marti Sanjaume. Se comenzó poco después de 1292, y en 1296 se construía la segunda arcada de la cabecera. El trabajo de las capillas data por lo menos de 1301. En 1308 se concedía una de las correspondientes a los primeros tramos occidentales, y por lo tanto, hacia esta fecha lo fundamental de la obra estaba prácticamente acabado y podía pensarse en la decoración interna. La ejecución de la ornamenta-

⁴⁸ M. DURLIAT, *Les Origines de la Peinture Gothique en Cerdagne, Reflets du Roussillon*, año 5, núm. 21, pág. 19, Perpiñán, primavera de 1958.

ción pictórica que acabamos de estudiar no fue seguramente inmediata, puesto que está superpuesta a un falso aparejo dibujado sobre estuco, pero el período intermedio no debió de ser largo, en vista de la viva y favorable acogida con que se aceptó la instalación de los religiosos en la población».

De estas palabras se desprende que el autor de las pinturas de Santo Domingo sería francés, aunque no se indique su posible nombre, acaso un pintor relacionado con Carcasona. Personalmente creemos que nuestro artista tiene más matices italianizantes que franceses, y desde luego, que el concepto de «francés» en el sentido actual de la palabra carecía de sentido en el *Midi* de aquella época. En cuanto al tema iconográfico, tampoco alcanzamos a distinguir claramente los caracteres francamente diferenciales, al contrario, percibimos gran unidad entre las diferentes piezas, todas ellas de tipo italiano.

Es innegable la semejanza, que roza la identidad, entre algunas figuras, y sobre todo la técnica y varios motivos ornamentales, de las pinturas de Puigcerdá y fragmentos pequeños y mal conservados del castillo de Sancho II de Mallorca, en Perpiñán, obra en gran parte de artistas españoles; también del palacio de los antiguos arzobispos de Narbona y de otros edificios de la región. Pero el internacionalismo y difusión de la iconografía, ornamentación, técnica y hasta de la expresión, es tan extraordinaria en toda Europa en esta época, que es fácil hallar paralelos sorprendentes entre el arte catalán y el escandinavo. Lo mismo ocurrió en la época inmediatamente anterior, en la románica avanzada; muchas obras serían perfectamente intercambiables entre Cataluña y Suecia.⁴⁹

⁴⁹ Basta comparar cualquiera de los excelentes y conocidos repertorios fotográficos catalanes (del tipo de los contenidos en el *Ars Hispaniae*), con otros escandinavos; por ejemplo: WILHELM HOLMQVIST, *Sveriges Forn tid och Medeltid*, Malmö 1949; *Tidens Konsthistoria*, Estocolmo 1950. Estas semejanzas, tan inesperadas como sorprendentes entre el mundo mediterráneo y el escandinavo, han quedado bien patentes en la Exposición Internacional de Arte Románico, organizada de julio a octubre de 1961, en Barcelona y Santiago, por el Consejo de Europa y el Gobierno español (véase el correspondiente catálogo). Aunque no pueden negarse contactos entre estos dos mundos, sería exagerado ver en Escandinavia el origen del arte catalán o viceversa. En cambio, es buen aviso de los peligros de las comparaciones. Los temas coincidentes en Carcasona, Narbona, Rosellón, Provenza, Cerdaña y Cataluña, parecen todos de origen más italiano que galo o hispánico.

Las penetraciones nórdicas —las auténticamente francesas en aquella época— en el

LA CRONOLOGÍA

La falta de datos documentales concretos y seguros deja en blanco la fecha y el autor de las pinturas de Puigcerdá. Hay que conformarse con conjeturas, y utilizar los datos de carácter más arqueológico que artístico que ofrece la misma obra. Si fueran de Guillem de Manresa, habría que admitir el período en que aparece documentado en Puigcerdá: entre 1362 y 1393 o algo antes, porque la segunda es la fecha de su muerte, suponiendo que no falleciera en Perpiñán. Si se considera creación de los artistas documentados en el Rosellón, enumerados en el capítulo anterior, las fechas son parecidas, puesto que oscilan entre mediados y finales del siglo xiv.

Arqueológicamente presentan ornamentos y objetos fácilmente fechables en el siglo xiv (indumentaria, peinados, edificios, un navío, etc.) Los datos que proporcionan estos elementos deben considerarse algo anteriores a la ejecución de las pinturas, al menos en buena lógica arqueológica. Aislados y comparados con obras italianas parecidas, se ambientan en época algo posterior, pero no muy distante.

Los numerosos letreros confunden más que aclaran, por las características particulares de la paleografía y epigrafía catalanas. Por ejemplo, en Cataluña se adelanta mucho la introducción de la letra carolingia, mientras que en el resto del país se sigue usando la visigótica. Si razones históricas bien conocidas explican este adelanto en la alta Edad Media, el fuerte tradicionalismo catalán justifica que durante todo el siglo xiii y el

Midi, son esporádicas y justificadas por razones históricas concretas. La catedral de Narbona es de tipo septentrional porque así lo quiso un arzobispo de aquella procedencia; planta mal aclimatada al Sur, nunca se acabó, ni siquiera con la poco acertada intervención de Viollet-le-Duc en el siglo pasado. Se acusó a este famoso arquitecto arqueólogo el haber inventado una ciudadela nórdica francesa al reconstruir la *Cité* de Carcasona partiendo de poco más que de montones informes de piedras arruinadas. La posteridad le ha devuelto el crédito, porque su obra debe parecerse bastante a la antigua, hecha por los ingenieros militares del rey San Luis, procedentes de la Isla de Francia, que aprovecharon en la parte baja construcciones anteriores, sobre todo visigodas, cuidadosamente respetadas por Viollet-le-Duc. Y es bien conocida la tendencia a la uniformidad de todas las construcciones estatales, especialmente las militares, proyectadas en la capital de un país sin tener en cuenta las características locales de cada región (recuérdese lo que ocurrió en los siglos xvii-xviii con las fortificaciones de tipo Vauban). Estas obras exóticas son el reflejo del aplastamiento del *Midi* por Simon de Montfort al servicio del rey de Francia, golpe de gracia del Norte celta y franco contra el Sur mediterráneo y clásico.

xiv se use la letra derivada de la uncial, de carácter más románico que la auténticamente gótica de trazos verticales y agudos. Las diferencias, dentro de la misma Cataluña, entre el siglo xiii y el xiv son mínimas. En cuanto a la lengua, tampoco su estudio interno y literario dice nada de particular. Se trata de copias de textos más antiguos, que darían una fecha errónea; y los fragmentos claramente legibles son demasiado cortos para permitir el análisis literario y estilístico a fondo. Tenemos que conformarnos con saber que estos letreros no están en contradicción en su región con la fecha propuesta.

Acaso lo más concreto sean los elementos arquitectónicos decorativos, sobre todo los triángulos que albergan arquillos apuntados trilobulados, detalles que varían fácilmente con la moda y que el artista suele tener en cuenta. Y no cabe duda de que vuelven a coincidir con los años centrales del siglo xiv.

Todo lo expuesto al tratar de la filiación estilística de estas pinturas, su francogótico tradicional y el intenso influjo italiano, refuerza mucho nuestra teoría. Por esto suponemos que las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá podrían fecharse hacia 1340-60. Creemos que debe elevarse algo la fecha de Durliat, aunque acaso sea perfectamente lógica y tal vez exacta. Parece que así lo aconsejan los detalles estilísticos y la existencia de las primeras pinturas no figurativas. Para esta insegura cronología nos basamos especialmente en las escenas que representan episodios de la vida del Santo, y en la gran Crucifixión. La composición de círculos y animales no es utilizable, aunque sea rigurosamente contemporánea de las demás, por ser copia de un tejido oriental más antiguo, o al menos estilísticamente correspondiente a otro arte y orígenes. Si fecháramos por ella, llegaríamos a la consecuencia absurda de que son del siglo xii o xiii, lo que es una advertencia más de lo engañosos que son muchas veces los datos aislados y de carácter exclusivamente arqueológico.

ICONOGRAFÍA DE LAS PINTURAS DE PUIGCERDÁ

LAS HISTORIAS DE LA VIDA DE SAN PEDRO MÁRTIR

Como el convento de Santo Domingo de Puigcerdá era una casa de Dominicos, no es extraño que se dedicara parte de sus pinturas a uno de los santos más famosos de esta Orden, cuya muerte no estaba muy lejana —aproximadamente un siglo— de la fecha en que se realizó la obra de

arte. A él se refieren las pinturas de uno de los tres conjuntos conservados. Antes de analizar los diferentes pasajes, es preciso recordar algunos datos sobre el Santo y su Orden, que aclaran el significado de estas escenas.

Frente a los monjes encastillados en apartados monasterios de tiempos anteriores, los cambios de la vida y de la sociedad favorecieron la aparición, en el siglo XIII, de las órdenes de frailes mendicantes y predicadores, que vivían en conventos enclavados en los núcleos de población, cuyos religiosos se mezclaban con el pueblo y hacían vida activa en su compañía. Franciscanos y Dominicos fueron los más importantes, y su influencia sobre la vida y la cultura fue tan intensa, que su aparición debe considerarse uno de los acontecimientos más importantes y revolucionarios de aquel siglo. El santo español Domingo de Guzmán, orientó su actividad hacia la lucha contra las numerosas herejías que aparecieron en aquella época en toda Europa, especialmente en el Sur de Francia y en el Norte de Italia. Su vida y hechos son de sobra conocidos para repetirlos aquí; baste recordar que a él se debe el establecimiento de la Inquisición (que en España sólo se adoptó definitivamente bajo los Reyes Católicos), y la institución del Rosario.⁵⁰

El éxito de su empresa fue tan grande que en el Capítulo General celebrado en Valencia en 1335 se contarón 13.370 mártires a partir de 1234;

⁵⁰ Bibliografía esencial sobre los Dominicos: P. MAMACHI, *Annales O. P.*, Roma 1756; *Année Dominicane au Vies des Saints...*, Lyon 1883-1909, cont. Grenoble 1912; A. BACIÉ, *Ex Primordiis Scholae Thomisticae*, Roma 1928; *Ballarium Ord. Praed.*, Roma 1729-40; P. JACQUIN, *Le Frère Prêcheur autrefois et aujourd'hui*, 1911; F. LAUKERT, *Die italienischen Gegner Luthers*, Friburgo in B. 1912; P. LEMONNYER, *Les Frères Prêcheurs*, París 1924; P. MANDONNET, *Frères Prêcheurs*, en «Dictionnaire de Théologie Catholique»; P. MASETTI, *Monumenta et Antiquitates Veteris Disciplinae Praesertim in Romana Proivincia*, Roma 1864; *Miscellanea Dominicana in Memoriam VII a. s. ab Obitu S. Dominici*, (ed. Taurisano) Roma 1923; A. MORTIER, *Histoire des Maîtres Généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs*, I-VIII, París 1903-1920; *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, I-XIV, Roma 1896-1904; A. PUCCETTI, *L'Ordine Domenicano*, Milán 1927; J. QUÉTIF y J. ECHARD, *Scriptores Ord. Praed.*, vol. 2, París 1719-21, nueva edición y continuación I-VIII, París 1910-1914; *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Dominikanerorden in Deutschland*, Leipzig 1907-30; R. STREIT, *Bibl. Missionum*, I-V (Munich), Aquisgram 1916-1929; I. TAURISANO, *Hierarchia Ord. Praed.*, Roma 1916; *Catalogue Hagiographique des Hommes Illustres de l'Ordre de S. D.*, I-VI, París 1743-1749; A. WALZ, *Comp. hist. Ord. Praed.*, Roma 1930; *Xenia thomistica* (ed. Szabó), I-III, Roma 1925; *Acta Sanctorum*, III, 29 abril, págs. 686 y siguientes; I. TAURISANO, *Catalogus Hagiographicus Ord.*

a finales del siglo XIII la Orden poseía 18 provincias con 600 conventos y unos 10.000 religiosos. Se regían por la regla de san Agustín, pero con constituciones propias y bajo la dirección de la Santa Sede. Entre los siglos XIII y XIV tuvieron santos y personalidades tan destacadas como el propio santo Domingo de Guzmán, los santos Tomás de Aquino, Vicente Ferrer, Luis Beltrán, Raimundo de Peñafort, Alberto Magno, santa Catalina de Siena; posteriormente, los beatos Raimundo de Capua, Giovanni Dominici, Giovanni de Fiesole (es decir, el pintor Fra Angélico),⁵¹ el pintor Fra Bartolomeo, el famoso literato beato Jacopo de Vorágine; filósofos y predicadores como Eckart, Suson y Taulero; también los apasionados Savonarola y Fray Bartolomé de las Casas fueron dominicos.

Uno de los santos dominicos más famosos fue Pietro de Verona, más conocido por San Pedro Mártir. Nació en Verona en 1203 según algunos, y en 1206 según la mayoría. Sus padres pertenecían a la secta herética de los *patari* o *patarini*, y en ese ambiente se crió el niño hasta que le enviaron a estudiar a la famosa Universidad de Bolonia, la más prestigiosa en esta época en Italia, ya que la institución de sus estudios se remontaba a los tiempos romanos. Allí escuchó las predicaciones del santo fundador, Domingo de Guzmán, se convirtió a la pureza de la fe e ingresó en la Orden (1221). Por lo tanto, fue discípulo directo de santo Domingo. Ardiente orador, se dedicó especialmente a combatir a los *patarini*; en Florencia fundó la sociedad de los «Capitanes de Santa María» para la defensa material de los católicos. Fue prior de la casa de los Dominicos de Como, actuó intensamente en esta ciudad y en general en toda Lombardía y Norte de Italia. Gregorio IX le designó Inquisidor de Lombardía en 1232, misión que cumplió con tanto celo que se atrajo el odio más implacable de los *patarini*, que se confabularon contra él y le asesinaron el Jueves Santo de 1252 en las afueras de Balassina, cerca de Milán. Inocencio IV le canonizó en 1253 y escribió sobre él una famosa carta, de gran valor biográfico,

Praed., Roma 1918, pág. 18; V. HUMBERTO DE ROMANS, *Expositio super Constitutiones Frat. Praed.* (ed. Bertier), Roma 1889; DAUZAS, *Etudes sur les Temps Primitifs de l'Ordre de Saint Dominique*; TRAPIELLO, *Santo Domingo de Guzmán y su Orden*, Vergara-Oviedo 1893-95; GUILLET, *Les Dominicains, leur Raison d'être*, París-Malinas 1910.

انج Actualmente está incoado proceso de canonización a favor de Fra Angelico, por lo que se abrió su tumba, en Santa Maria della Minerva (Roma) en los primeros meses de 1958. Si el proceso obtiene fallo positivo, será el primer artista que llegue al altar.

que fue recogida y aprovechada por Jacopo de Vorágine en su historia del Santo. Su fiesta se celebra el 29 de abril.

Su culto fue muy popular en la Edad Media, y el arte se inspiró en su vida como tema de pinturas, miniaturas y retablos. Son famosas las obras de Carlo Crivelli, Cima da Conegliano, del beato Angelico (claustro del convento de San Marcos, en Florencia), del Tiziano, etc. Entre nosotros se reprodujo muchas veces por la importancia y popularidad que tuvo la Orden en España. Además de las pinturas de Puigcerdá, y de otras muchas que no es caso enumerar aquí, es particularmente famosa la serie de tablas de Pedro Berruguete que se conserva en el Museo del Prado.⁵²

Los Dominicos predicaron contra numerosos herejes: albigenses, *patarini*, valdenses, *fraticelli*, etc. Antes de analizar los detalles iconográficos de nuestras pinturas, conviene aclarar quiénes eran los *patarini* contra los que luchó san Pedro Mártir y que le causaron la muerte, historia ricamente representada en Puigcerdá.

Los *pataria*, *patarini* o *patari* recibieron estos nombres en sentido peyorativo por sus adversarios, derivado del *mercato degli stracci*, según explica Bonizone de Sutri: *is est pannosos, straccioni*, lo que podría traducirse por «harapientos». Fue un movimiento que surgió a mediados del siglo xi entre los humildes de Milán contra los abusos del alto clero. La rebeldía del pueblo y del bajo clero forma parte del ambiente general que determinó las reformas de Gregorio VII. Tuvo fuertes características laicas, populares, democráticas y revolucionarias que intentaban liberar al pueblo del dominio de los eclesiásticos elevados, abusivamente infeudado a las grandes familias y ligado al Imperio. Aunque limitado a la Iglesia lombarda, refleja un estado general ideológico común a Italia y Francia. Esta-

⁵² Pedro Berruguete nació en Paredes de Nava (Palencia), pintaba en Urbino en 1477 y murió antes del 6 de enero de 1504. El Museo del Prado posee varias obras de primera calidad, entre ellas dos tablas de historias de santo Domingo, y cuatro relativas a san Pedro Mártir: el sermón de san Pedro Mártir, san Pedro Mártir en oración, la muerte de san Pedro Mártir y el sepulcro de san Pedro Mártir (números de inventario 609-610 y 611-614 respectivamente). «Estas tablas, además de otras tres perdidas, proceden del claustro alto de Santo Tomás, de Avila, y en su origen formaron los dos retablos dedicados a santo Domingo y a san Pedro Mártir de Verona. Cruzada Villaamil vió todavía los recuadros de yeso en la galería. El mismo, en el *Catálogo del Museo de la Trinidad*, advierte que estaban en mal estado de conservación. Las atribuye a Pedro Berruguete y Santos Cruz», F. J. SÁNCHEZ CATÓN, *Catálogo del Museo del Prado*, págs. 48 y ss., Madrid 1952.

lló con la elección episcopal en favor de Guido, sucesor de Ariberto, representante de aquel clero simoníaco que, según Bonizone de Strudi, predominaba casi en absoluto en la región, «apenas se libraban cinco de mil», puso a la cabeza del movimiento de protesta el diácono Arialdo secundado por el clérigo Landolfo, apoyados por Anselmo di Baggio, futuro obispo de Lucca (1057) y luego papa Alejandro II (1061).

Guido pidió auxilio a Esteban IX, se reunió un concilio y Arialdo y Landolfo fueron excomulgados en rebeldía por no asistir. Una misión romana dirigida por Hildebrando (futuro papa Gregorio VII) halló en la *pataria* una liga dispuesta a todo, incluso a proclamar la independencia de la iglesia ambrosiana (es decir, lombarda). Nicolás II envió otra misión, dirigida por Pier Damiani, que sometió al clero simoníaco, pero Guido tuvo que ser pronto amenazado y excomulgado en 1066 por Alejandro II. Estalló la guerra civil, los partidarios de Guido expulsaron a los seguidores de Arialdo y asesinaron a su jefe (1066). El laico Erlembando, hermano del recién fallecido Landolfo, asumió el mando, tomó Milán, puso en fuga al arzobispo y se entregó a feroces represiones. Otra misión de Roma obtuvo la dimisión del nuevo arzobispo en 1067, pero estalló el cisma cuando los partidarios de Guido (muerto en 1071) eligieron a Goffredo, investido por el emperador Enrique IV, mientras que los *patari* nombraban a Attone (1072), que fue proclamado por Alejandro II, al mismo tiempo que excomulgaba a Goffredo. Muerto Alejandro, Gregorio VII, a pesar de sus simpatías por los *patari* y su jefe Erlembaldo, negoció con Enrique IV para la solución pacífica del conflicto. En 1074 claudicó el emperador y Gregorio proclamó a Attone. Desgraciadamente, estalló un incendio en Milán al año siguiente y se culpó a los *patari*. Erlembaldo fue asesinado y con él acabó la *pataria* milanesa.

La elección del nuevo obispo Teobaldo, por Enrique IV, y la reacción de Gregorio VII a esta violación de los pactos, forma ya parte de las luchas generales entre el Imperio y el Papado. La palabra *patari* cambió varias veces de significación. En el siglo XII designó a los cátaros o albigenses, y poco a poco se fue ampliando (siglos XIII y XIV) hasta aplicarse a toda clase de herejes.⁵³

⁵³ Para ampliar noticias sobre los *patari* o *patarini*, puede consultarse la siguiente bibliografía: J. GOETZ, *Kritische Beiträge zur Geschichte der Pataria*, en «Archiv für Kulturgeschichte», XII, 1914, pág. 17 y ss.; G. SWARTZ, *Die Herkunft des Names Pataria*, id.,

Una de las características de la iconografía gótica es su afición a la vida de los santos, algunos de ellos, los más populares, se representaron muy poco después de su muerte; muchos fueron pintados por artistas que los conocieron personalmente o al menos vivieron en su época. Santo Domingo de Guzmán, san Francisco de Asís, san Pedro Mártir y santa Catalina de Siena están, entre otros, en este caso. Las vidas de santos concuerdan perfectamente con el sentido profundamente humano que adquiere la religión de los tiempos góticos, y también con el naturalismo de este estilo y la propia actividad, doctrina y sentido social de los frailes franciscanos y dominicos. Mientras que los complicados simbolismos románicos obligan a la consulta de numerosos y variados textos, sin que muchas veces sea posible hallar la fuente directa de inspiración (resulta muy difícil asegurarse de ella, o llegar al convencimiento absoluto de si realmente existe intención iconográfica), las vidas de santos propias del gótico son fácilmente reconocibles, especialmente a través de la famosa *Leyenda Dorada*, o recopilación de vidas de santos, del ya citado Jacopo de Vorágine. Esta es la fuente directa de parte de las pinturas de Puigcerdá, por lo que creemos interesante reproducir aquí algunos fragmentos que describen casi literalmente varias de sus escenas.⁵⁴

«San Pedro el Nuevo, Mártir, de la orden de los predicadores y valiente campeón de la fe, fue originario de Verona. Así como una luz resplandeciente sale de una nube de humo y una rosa se eleva en medio de espinas o un lirio entre abrojos, san Pedro nació de padres infieles y heréticos, pero se libró por completo de sus errores. A la edad de siete años, volviendo un día de la escuela, su tío, que era sectario de la herejía, le preguntó qué le habían enseñado. Pedro respondió que había aprendido el símbolo: «Creo en Dios padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, etc.», y el tío respondió: «Dices que Dios es el creador del cielo y de la tierra; pero no fue él sino el Diablo quien hizo todas las cosas visibles que se ofrecen a nuestros ojos». Pero el niño, sosteniendo que lo que ha-

pág. 402 y ss.; A. FLICHE, *La réforme gregorienne*, vol. 2, Lovaina 1924-25; G. VOLPE, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Florencia 1922, págs. 1-7.

⁵⁴ Traducimos los textos sobre la vida de san Pedro Mártir de la *Leyenda Dorada*, de Jacopo de Vorágine, en su décima edición francesa, París 1843, págs. 86-95. Para el estudio bibliográfico detallado véase el artículo correspondiente del *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milán 1951.

bía dicho era la verdad y como el tío procurara probarle lo contrario, el pequeño Pedro, inspirado por el Espíritu Santo, le rebatió tan acertadamente que el hereje no le pudo responder. Irritado al ser vencido por un niño, contó al padre todo lo que había pasado y trató de convencerle de que no enviara a Pedro a la escuela. «Temo —dijo—, que si Pedro adquiere la sabiduría, se ligará a la corrupción de la Iglesia de Roma y destruirá nuestra fe». Pero como la voluntad de Dios regula todas las cosas, el padre del niño no hizo caso de los consejos de su hermano».

«Pedro advirtió pronto que era peligroso vivir entre los escorpiones; renunció al mundo y a sus padres y entró en la orden de los hermanos predicadores. El papa Inocencio escribe en sus cartas que vivió fervorosamente durante treinta años. Su caridad no era menor que su celo por la fe, y se sabe por el testimonio de sus confesores que no se sintió nunca culpable de pecado mortal. Dominó su carne por la continua abstinencia; dormía un rato muy breve y velaba las noches, entregándose al estudio y a la meditación».

«Su santidad se manifestó en sorprendentes milagros. Un obispo de los herejes fue apresado por los fieles y conducido a Milán. San Pedro le examinó ante muchos obispos y religiosos y gran parte del pueblo; el examen se prolongaba mucho tiempo, y como hacía un calor sofocante, el hereje dijo: «Pedro, si eres tan santo como pretende esta muchedumbre estúpida, ¿por qué no ruegas a tu Dios que envíe una nube, a fin de que este pueblo imbécil no sucumba por el ardor del sol?» San Pedro respondió: «Si prometes renunciar a tus errores y abrazar la fe católica, rogaré al Señor que tu deseo se cumpla». Entonces los herejes gritaron a su jefe: «Promete, promete», pues creían que de esta manera ridiculizarían a Pedro. Los católicos temblaron temiendo que el resultado perjudicara a la fe. Pero el bienaventurado san Pedro exclamó con voz llena de confianza: «A fin de que la verdad de Dios se manifieste como creador de las cosas visibles e invisibles, y para la consolación de los fieles y la confusión de los herejes, ruego a Dios que una nube aparezca, y se interponga entre el sol y el pueblo». E hizo el signo de la cruz, y de repente apareció una nube que durante una hora entera cubrió toda la multitud como lo habría hecho una tienda».

«Un paralítico, llamado Acerbas, se encontraba impedido desde los cinco años y se arrastraba por las calles en un carrito; pero se presentó a

san Pedro y curó inmediatamente. El papa Inocencio, en la carta ya citada, relata algunos milagros que Dios obró por intercesión de su servidor. Un hijo de un noble tenía en la boca un horrible tumor que le impedía hablar; el Santo elevó las manos al cielo, hizo el signo de la cruz sobre el enfermo, y al colocarle su manto sobre la espalda, recobró la salud inmediatamente. Este mismo noble sintió más adelante violentas convulsiones, y se creía que su vida estaba en gran peligro; se hizo colocar sobre el pecho el manto del Santo, que había guardado respetuosamente, y acto seguido vomitó un gusano que tenía dos cabezas y el cuerpo totalmente cubierto de pelos, y experimentó una completa curación. El Santo sanó a un mudo introduciéndole un dedo en la boca».

«Como la herejía avanzaba e iba ganando adeptos en diversas partes de Lombardia, y muchas ciudades estaban casi perdidas, el Soberano Pontífice envió allí para detener el progreso del mal a varios inquisidores de la Orden de Frailes Predicadores. Los herejes eran muchos y poderosos en Milán, hábiles y llenos de ciencia diabólica. El Papa envió a Pedro sabiendo que era intrépido, que estaba muy instruido en religión y perfectamente preparado para refutar y confundir los argumentos y las sutilezas de los incrédulos. El Santo se entregó a esta misión con verdadero celo, buscando sin descansar a los herejes, no dándoles ningún reposo, confundiéndoles e impidiéndoles por todos los medios de resistir al Espíritu de Dios que hablaba por él. Los herejes, furiosos y viendo que su secta sería destruida por un adversario tan irreductible, pensaron deshacerse de él».

«Varios de ellos se pusieron en camino en su compañía disimulando quiénes eran, y como lobos furiosos le asaltaron en el camino y le hirieron ferozmente. El Santo no hizo ninguna resistencia; lleno de resignación y de alegría al sufrir por Jesucristo, vió correr su sangre y cayó rogando y exclamando: «Señor, pongo mi espíritu en vuestras manos». También comenzó a recitar el Símbolo de los Apóstoles; pero uno de sus asesinos, viendo que aún respiraba, le clavó su cuchillo en un costado. Así lo contó un fraile que acompañaba al Santo y que también fue herido, pero que sobrevivió algunos días».

«Después de su muerte, sus méritos se revelaron de manera sorprendente por milagros tan numerosos, que la herejía que había combatido con tanta energía durante su vida, recibió un golpe mortal; verdaderas masas de herejes volvieron al seno de la Iglesia, y los pocos que persistie-

ron en su error fueron expulsados de Milán. Así, esta ciudad se vió libre del veneno del error. Varios de estos conversos entraron en la Orden de los Hermanos Predicadores y sobresalieron por su celo en la persecución de los herejes. Hizo como Sansón, que mató al perecer más filisteos que los que había destruido durante toda su vida».

«Después de su muerte sucedieron numerosos milagros. Las gentes aquejadas de males graves que fueron conducidas a su tumba, recobraron inmediatamente y por completo la salud y regresaban sin necesidad de ayuda alguna. Una dama, esposa de Jacopo de Valsain, había sido presa durante catorce años de diversos espíritus inmundos y fue a ver a un sacerdote, diciéndole: «Soy una endemoniada, y un espíritu de las tinieblas no me da reposo». El sacerdote, asustado, corrió a la sacristía, y tomando un libro que contenía las fórmulas para conjurar a los demonios, lo colocó bajo sus ropajes y se dirigió de nuevo a la dama. En cuanto le vio ésta, empezó a gritar: «¿Dónde has estado, malvado? ¿Qué escondes bajo tu manto?» El sacerdote recurrió a sus conjuros, pero no hicieron ningún efecto, y la dama fue a ver a san Pedro, que aún vivía, y le pidió su ayuda. Respondiéndole él con voz profética: «Ten confianza, hija mía, ne te desespere; si no puedo satisfacer en este momento tu ruego, día llegará que seas plenamente satisfecha». Y llegó en efecto, porque después de su martirio, la poseída fue a la tumba del Santo, e inmediatamente curó».

«Una mujer, llamada Eufemia, de la diócesis de Milán, estaba desde hacía siete años poseída por los demonios. Y como la llevasen a la tumba del Santo, los demonios dieron grandes gritos por su boca y escaparon de ella dejándola como muerta; pero al poco rato se levantó totalmente curada».

Continuando su relación de los milagros del Santo, añade Vorágine en otro lugar de su obra:

«Un navío se encontraba en medio de una terrible tempestad y en las tinieblas más absolutas; los tripulantes, a punto ya de perecer, invocaban el auxilio de varios santos, pero no veían ningún indicio de salvación y estaban ya completamente desesperados. De pronto, un marinero genovés habló así a sus compañeros: «Camaradas, ¿no habéis oído hablar nunca de un religioso de la Orden de los Frailes Predicadores llamado Pedro, que los herejes han matado a causa del celo que ponía en defender la fe católica, y que por su intercesión el Señor obra gran cantidad de milagros?

Imploramos devotamente su asistencia, porque tengo la firme esperanza de que nos atenderá». Todos empezaron a invocar a san Pedro con fervor, y mientras lo hacían, la verga que sostenía la vela se cubrió de cirios encendidos, de manera que las tinieblas se disiparon ante esta maravillosa claridad. Y vieron a un hombre vestido a la manera de los Frailes Predicadores en pie sobre la vela, y no dudaron de que se trataba de san Pedro. El navío llegó sin novedad a Génova, los marineros se dirigieron al convento de los frailes y dieron gracias a Dios y a san Pedro contando detalladamente el milagro al que debían su salvación».

Estos textos aclaran suficientemente las representaciones de la vida de san Pedro Mártir en las pinturas de Puigcerdá. La de arriba a la izquierda es el milagro de la aparición de la nube para proteger del calor a los herejes y el pueblo. El mal estado de conservación nos priva de la nube y del púlpito desde el que predica el Santo; en cambio es bien visible la masa del pueblo y un fraile que medita sentado en sus escalones con la mano apoyada en la mejilla y un libro en la otra. Exactamente igual se ve, esta vez en escena completa, en una de las tablas de Berruguete en el Museo del Prado, lo que demuestra la gran fijeza de la iconografía, al menos de algunas de sus escenas, que se han mantenido a través de los siglos, con las naturales variantes de modas, arquitecturas de la época y las concepciones particulares de cada artista.⁵⁵

La muerte del Santo y de uno de sus compañeros responde también perfectamente al texto, y es acaso una de las más repetidas; con los mismos elementos esenciales la volvemos a encontrar en la serie de Pedro Berruguete.⁵⁶

Igual de exacta, puede decirse que al pie de la letra sin descuidar ningún detalle, es la correspondencia entre texto y pintura de la milagrosa salvación del navío en la tempestad. En cambio, no queda claro, ni en los textos copiados ni en toda la biografía de san Pedro Mártir en Jacopo de Vorágine, el milagro que se representa en el centro, es decir, el del personaje coronado torturado por los diablos a los que exorciza el Santo con una sagrada forma en la mano en presencia de la multitud arrodillada.

⁵⁵ La tabla de Berruguete, en el Museo del Prado, es la inventariada con el n.º 611.

⁵⁶ La muerte de san Pedro Mártir, por Berruguete, tiene el número de inventario 613. Giovanni Bellini trató también el tema en un cuadro, muy alargado y cuyo realismo le resta algo de dignidad, que se conserva en la *National Gallery*, de Londres.

Acaso se trate de un prodigio transmitido por tradición oral o de fuente hoy desconocida, pero que puede incluirse en la larga serie de curaciones de endemoniados referidas por Vorágine.

La escena de la parte inferior izquierda es indescifrable por estar casi perdida, excepto fragmentos de tres cabezas, una del Santo, otra de mujer y la tercera indefinible, así como dos restos de manos. Pero esos vestigios permiten asegurar que también se representó allí una escena de su vida, casi seguro otro milagro.

En cuanto al centro de la parte inferior, aunque maltrecho, no cabe duda de que contenía una Crucifixión de tipo corriente, y que por lo tanto sin relación con la vida de san Pedro Mártir. No merece mayor comentario iconográfico, ya que no ofrece nada de particular. Su presencia entre las historias de san Pedro se debe a una costumbre piadosa, la misma que incluye la Crucifixión en las cumbresas de casi todos los retablos, independientemente de los episodios dedicados a la vida de cualquier santo y sin tener nada que ver directamente con ellos. En todo caso podría suponerse que se presentaría a san Pedro Mártir arrodillado ante el crucifijo, pero no es seguro.

No sabemos si se trazaron para Santo Domingo de Puigcerdá otras representaciones de la vida de san Pedro Mártir. Depende del espacio disponible —desde luego lo había— y de las intenciones y posibilidades económicas de quienes las encargaron. Hay algunas, muy frecuentes en su ciclo iconográfico, como la del Santo arrodillado ante un altar y orando al Crucifijo, desde el que le contesta Jesús; la tumba del mártir, en la que opera milagros después de la muerte entre los enfermos que a ella acuden; y la propia imagen del titular, con la palma del martirio, el puñal clavado en el pecho, el cuchillo o espada hendiéndole la cabeza, y el libro abierto con el comienzo del Credo. Estas tres escenas se repiten en muchas obras, y las encontramos también en la serie de Berruguete.⁵⁷ Es posible que existieran en Puigcerdá, pero de ellas no queda ni rastro gráfico ni la más ligera noticia.

⁵⁷ Las otras escenas de la serie de Berruguete son, como sabemos, san Pedro Mártir en oración (núm. inv. 612), y el sepulcro de san Pedro Mártir (núm. inv. 614). Sobre la última no hay seguridad iconográfica: «En los *Catálogos* anteriores al de 1933 se suponía que la tumba representada era la de santo Tomás; no hay fundamento para pensarlo, ya que procede del retablo de santo Domingo o de san Pedro Mártir, en Santo Tomás de

LA GRAN CRUCIFIXIÓN

Esta magnífica y complicada composición presenta detalles iconográficos muy curiosos. Algunos pertenecen a la evolución general de la iconografía del momento cumbre de la Pasión, del tipo frecuente en Italia, iniciado en el siglo XIII, y que se extiende a las obras catalanas desde Ferrer Bassa o antes. También ofrece particularidades que exigen amplio comentario.

Mn. Trens resume perfectamente el tipo iconográfico en su monografía sobre las pinturas de Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes, de Barcelona.⁵⁸ Creemos interesante reproducir aquí sus palabras — traducidas — por la aplicación que tienen a nuestras pinturas:

«Esta Crucifixión que pintó Ferrer Bassa en Pedralbes es una composición típicamente italiana. El programa iconográfico, por no decir la norma, de esta pintura, podemos hallarla, con más supresiones que modificaciones, en la Crucifixión que Pietro Lorenzetti pintó en la sala capitular del convento de los Franciscanos de Siena».

«El grupo de las Marías, tanto de Lorenzetti como de Bassa, es el resultado de una evolución iconográfica impulsada por el sentimentalismo devoto. Esta evolución se aceleró y completó en Italia. Es el momento en que la Virgen, antes serena y fuerte, se desconsuela gradualmente hasta caer desmayada en brazos de las dos Marías. Es la Pasión de Jesús y el desconsuelo de María sincronizadas. La Virgen, como en la citada pintura, apoya los brazos en las espaldas de las otras dos santas mujeres. Este gesto de desfallecimiento absoluto se inició en el siglo XIII, época en que el dramatismo empezó a alterar la antigua iconografía siríaca de la Crucifixión, más simétrica y simbólica que preocupada por la descripción histórica. En Italia, en el año 1260, Nicolo Pisano presentó, en un relieve del púlpito del baptisterio de Pisa, a la Madre de Dios dramáticamente desmayada en brazos de las santas mujeres. Los artistas italianos adoptaron pronto este recurso sentimental y lo popularizaron en la pintura italiana».

Avila; pero no del titular, que es el mayor, conservado *in situ*» (F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Catálogo*, ya citado, pág. 51). Los numerosos milagros realizados por san Pedro Mártir desde su sepulcro, según Vorágine, podría inclinar a creer que se trata de la tumba de este Santo.

⁵⁸ MN. TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona 1936.

«San Juan, rompiendo la simetría establecida por el arte de la alta Edad Media, se colocó al mismo lado que la Virgen. Así, inconscientemente, se vuelve a la posición que se encuentra en las representaciones primitivas de los siglos V-VIII. En cambio, tanto en Lorenzetti como en Bassa, san Juan abandona el típico y secular gesto de dolor expresado por la mano apoyada en la mejilla, y aparece con las manos entrelazadas y caídas ante el vientre».⁵⁹

Lo dicho corresponde a las pinturas de Puigcerdá, excepto la figura de san Juan, que sigue al otro lado de la Cruz, y en la postura tradicional. Sigue el citado autor:

«Así, a la derecha de Cristo están los familiares de Jesús, los buenos, tal como los sitúa san Juan en su Evangelio (19, 25-26). Además de san Juan y las tres mujeres, se ven dos nimbos de dos santas mujeres invisibles, que, por lo tanto, forman en total un grupo de cinco mujeres. San Marcos (15, 40) y san Mateo (17, 56) son los que señalan mayor número de personajes concretos. Había también —nos dice san Marcos— varias mujeres que miraban desde lejos, entre ellas María, la Magdalena, y María, la madre de Santiago el Menor, y de José, y Salomé».

«Lorenzetti representó las mujeres con sus nombres. Ferrer Bassa, siguiendo fórmulas corrientes en la pintura italiana, como las pinturas giottescas de la Arena, pintó cinco, añadiendo además una de aquellas anónimas doncellas de Jerusalén de las que hablan los sinópticos».

En Puigcerdá encontramos estas variantes a medias; se representa, en efecto, el grupo de cuatro mujeres con la Virgen casi desmayada, pero la quinta figura es una extraña mujer, desligada del grupo, mucho mayor de proporciones, debajo de la cruz, con la cabeza nimbada de estrellas y con una copa en la mano, tema que más bien parece apocalíptico, del que no recordamos otros ejemplos y que acaso se explique por el letrero que hay sobre ella.

No interesa la continuación de la explicación de Trens relativa a otros personajes, especialmente militares y un anciano, que se ven en la Crucifixión de Ferrer Bassa, porque la pintura de Puigcerdá sólo tiene los anteriormente citados. En cambio, es interesante lo que dice respecto a la imagen de Cristo:

«Este Crucifijo de Pedralbes presenta las siguientes características

⁵⁹ TRENs, ob. cit., págs. 77 y siguientes.

principales: Jesús se representa muerto, lleva corona de espinas, está clavado con tres clavos y sobre una cruz muy delgada y alta».

«El Cristo muerto, exceptuando casos aislados del arte bizantino de los siglos xi-xii, no aparece hasta el siglo xiii, es decir, cuando las crucifixiones simbólicas adquieren caracteres históricos y teológicos. El Cristo difunto no procede propiamente del arte bizantino, sino de las corrientes teológicas de la época, que tienden a resaltar, ante todo, la satisfacción de los pecados de la Humanidad mediante la muerte de Jesucristo. Antes de que el arte aceptara la representación de Cristo muerto, impulsado por las especulaciones teológicas, transcurrió un período de dos siglos (xi-xii) de indecisiones, que dejaron una serie de casos aislados de representaciones de Cristo difunto anteriores al siglo xiii. Durante el siglo xiv Jesús muerto no sólo se convierte en un tema corriente, sino en el más apreciado y preferido. Y precisamente quienes más elaboraron esta representación fueron los italianos. Y Ferrer Bassa no hizo más que seguirles».

Todo concuerda no sólo con la gran Crucifixión de que ahora tratamos, sino con la brevemente citada al analizar la composición de escenas de la vida de san Pedro Mártir. Sigue Trens:

«En el mismo siglo xiii hallamos un detalle realista que altera mucho el aspecto del Cristo crucificado, y es la circunstancia de que esté clavado con tres clavos y, por lo tanto, tiene que montar una pierna sobre la otra y retorcer el cuerpo. Parece que esta innovación procede de Alemania: al menos los primeros casos conocidos son de dicho país. Giotto representó a Cristo con cuatro clavos, pero muchos de sus discípulos ya no le siguen. Lorenzetti lo figura también casi siempre con cuatro; en cambio, Simone Martini e incluso escuelas contemporáneas de Giotto, lo hacen con tres. En pleno siglo xiv el Cristo con cuatro clavos queda prácticamente arrinconado como una representación anticuada y se le prefiere con tres, que le dan aspecto más realista y se presta mejor a filigranas anatómicas. La adopción de los tres clavos a partir del 1300 se populariza sobre todo entre los artistas de Pisa, Florencia y Siena».

En el caso de Puigcerdá Cristo tiene tres clavos, y el retorcimiento del cuerpo a que se refiere Mn. Trens se exagera hasta casi lo inverosímil por el anhelo de intensificar el realismo. También está muerto, y los posibles orígenes germánicos de alguno de estos detalles iconográficos se refuerzan por el tipo de expresionismo, e incluso de ejecución de detalles linea-

les, colorísticos, etc., que a veces evocan el arte alemán, sin que osemos aventurar ninguna relación directa con el Cristo de Puigcerdá.

Hasta aquí consideramos la pintura como una Crucifixión normal; pero no es así, ya que la transformación de la cruz en árbol es un tema iconográfico franciscano, que al parecer también debió serlo dominico, y deriva del *Lignum Vitae* de san Buenaventura, en el que el crucifijo se concibe sobre un árbol con filacterias en las ramas, llamado «el árbol de los frailes menores».

Este tipo iconográfico está aún por estudiar a fondo; Post dice algo sobre él al tratar de cuatro pinturas de santos, de tema franciscano, que atribuye a Pablo Vergós.⁶⁰ Una de ellas, la de san Buenaventura (colección Mc Ilhemmy, de Filadelfia, EE. UU.), caracteriza a este santo con el árbol místico simbólico transformado en cruz con filacterias conteniendo frases que san Buenaventura aplicó a Jesucristo, como *Ihesus morte damnatus Ihesus fines optatus*⁶¹ y otras semejantes a las que encontramos en Puigcerdá, que sin duda tienen este origen. Algo parecido ocurre en el retablo de arte hispanoflamenco de Villadiego.

La aparición de san Buenaventura con el árbol místico es excepcional, pero relativamente frecuente como tema independiente en la iconografía franciscana del *Trecento* italiano. El caso más conocido se encuentra en los frescos de Taddeo Gaddi en el refectorio de San Francisco de Pistoya, y en Santa María Maggiore de Bérgamo.⁶² En un panel con cuatro santos franciscanos atribuido al Meister der Verherrlichung Mariae, citado por Post, en el Museo de Colonia, san Buenaventura presenta exactamente los mismos atributos —el árbol y el crucifijo—, con la diferencia de que no hay filacterias escritas. En la pintura catalana, san Buenaventura suele tener también un libro con las palabras que pronunció el cen-

⁶⁰ Véase POST, ob. cit., vol. VII, 2.^a parte, págs. 436 y siguientes, Harvard 1938.

⁶¹ Los letreros que aparecen en las pinturas no siempre corresponden exactamente a los grabados de los libros. Uno muy claro, y también bastante diferente, puede verse en el *Dizionario Bompiani* citado ya en nuestra nota 54 (tomo IV, pág. 169, Milán 1951). Se trata de un árbol místico grabado en madera para ilustrar las obras de san Buenaventura editadas en Venecia en 1504.

⁶² Véase VAN MARLE, *Italian schools of painting*, t. IV, pág. 218; y t. V, pág. 310. M. TRENS, en su citada monografía *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, pág. 23, demostró documentalmente que Arnaldo, hijo de Ferrer Bassa, pintó en 1348 un árbol de san Buenaventura en el convento franciscano de Pedralbes, en Barcelona.

turión ante el terremoto y demás cataclismos y maravillas que se produjeron en el momento de morir Jesús: *Vere Filius Dei erat iste*⁶³ y de la *Epístola* del Domingo de Ramos: *Ut in nomine Iesu omne flectatur caelestium, terrestrium et infernorum*.⁶⁴

El *Arbol de la Vida*, identificado con el de la Cruz, ha recibido numerosos nombres. El latino *Arbor Vitae*, o también *Lignum Vitae*, se tradujo al italiano por *Albero della Vita* y *Legno della Vita*; la segunda forma no tiene correspondencia castellana, pero sí la inglesa *the Tree of Life*; en alemán, *der Baum des Lebens*, *Lebensbaum*, *Baumkreuz* y *das Astkreuz*. La famosa obra de san Buenaventura que desarrolla místicamente el símbolo del *Arbol de la Cruz*, se ha publicado bajo muchos y cambiantes nombres, y algunos de ellos influyeron en la denominación iconográfica. Entre otros podemos recordar: *Lignum Vitae*, *Arbor Crucis*, *Tractatus de arbore crucis*, *Fasciculus myrrhae*, *Contemplatio de passione Domini*, *De Iesu Christi vita contemplatio*, *Arbor Passionis secundum Bonaventuram*. Otros nombres son: *Arbor Christi*, *Arbor Passionis* o *Arbol de la Pasión*, *Arbol de san Buenaventura*, *Arbol de los Dominicos*, *Arbol de los Frailes Menores*, *Arbol de los Franciscanos* (que también lo adoptaron). Modernamente suele llamarse en otros países: *Albero della Croce*, *the Tree of the holy road*, *l'Arbre de la Sainte Croix* y *der Baum des heiligen Kreuzes*.

La idea de relacionar el árbol con creencias mágicas y religiosas, es casi tan vieja como la Humanidad.⁶⁵ El mito de que los hombres, o incluso todos los seres, proceden de un árbol maravilloso, aparece en varias mitologías del Viejo y del Nuevo Mundo.⁶⁶ El árbol se consideró *totem* entre pueblos prehistóricos y primitivos que practicaron el totemismo, y por ello obtuvo la categoría de *tabú* o intocable. Más adelante los árboles

⁶³ *Secundum Matthaeum*, XXVII, 54.

⁶⁴ *Ad Philipenses*, II, 10.

⁶⁵ Sobre el papel en este aspecto de franciscanos y dominicos, véase E. MALE, *L'Art religieux en France de la fin du XVI^{ème}. siècle, du XVII^{ème}. siècle et du XVIII^{ème}. siècle*, París 1951, págs. 473 y siguientes, y 478 y siguientes; también la pág. 464.

⁶⁶ Nos ocupamos de este tema, dándole gran importancia gráfica en: *Mitología oriental ilustrada*, Barcelona 1962 (Ed. Vergara); *Mitología germánica ilustrada*, Barcelona 1960 (completando la obra de Brian Braston, de la misma Editorial); y en *Historia de las religiones*, Barcelona 1962 (Ed. Sopena).

en general, o ciertas especies o ejemplares en particular, recibieron culto religioso en la forma llamada *dendrolatría* (en griego, «adoración del árbol»). En la India y entre los germanos y escandinavos primitivos, un árbol fue el centro del Universo, y se adoraban bosques sagrados. El fresno era el árbol sagrado de Odín, en el que se le hacían ofrendas humanas ahorcando personas.⁶⁷ Algunos árboles tuvieron papel muy importante en ciertos mitos de enorme difusión, como el de viejo origen oriental y numerosas versiones que popularizaron fenicios y griegos en el mito de Adonai o Adonis; también la historia de raigambre sirio-hitita de Attis y Rhea.⁶⁸ Las conifeas, los árboles puntiagudos que recuerdan formas fállicas, los de hoja perenne que se mantienen verdes todo el año, se convirtieron en símbolos de la muerte y la resurrección; por esto seguimos recordando inconscientemente ideas paganas cuando consideramos funerario el ciprés y lo plantamos en nuestros cementerios cristianos. En el Japón son frecuentes las fábulas referentes a árboles, a cuya vida y vicisitudes se sienten ligadas algunas personas.⁶⁹ Árboles que actúan, y sobre todo que hablan, aparecen constantemente en las narraciones orientales. Una famosa higuera cobijó a Buda cuando recibió la iluminación.⁷⁰

Durante toda la Edad Media se encuentran árboles maravillosos, que

⁶⁷ El Fresno Universal o *Yggdrasill* es fundamental en la mitología escandinava y germánica. Es muy provechosa la consulta de toda obra de Brian Braston citada en la nota anterior, a la que añadimos numerosas ilustraciones y comentarios sobre este tema iconográfico desde sus orígenes hasta el siglo xx. Véanse las figuras de las páginas 18, 160, 167, 177, 178, 180, 181, 182, 186, 187, 188, 189, 190, 268, 344, 355, 375, 376, 479, 601 (en cursiva las más importantes); la 178 es fundamental para comprender la idea mítica del árbol centro del Universo; la 188 reproduce una curiosa ilustración del manuscrito *Miscelanea d'Alchimia* (siglo xiv) que se conserva en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia, que aclara perfectamente el sentido fálico que tuvo primitivamente el árbol.

⁶⁸ El asunto está muy bien estudiado por F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París 1942, con abundante bibliografía. También lo analizamos, a propósito de monumentos españoles, en *El monumento conocido por «Torre de los Escipiones» (Tarragona)*, en «Ampurias», vol. IX-X, Barcelona 1947, págs. 137 y siguientes.

⁶⁹ LAFCADIO HEARN, *Kwaidan*, Buenos Aires 1941; FUKUYRO WAKATSUKI, *Tradiciones japonesas*, Buenos Aires 1941 (ambos col. Austral); V. GARCÍA DE DIEGO, *Antología de leyendas de la literatura universal*, Barcelona 1953, t. II; STEWART DICK, *Artes y oficios del antiguo Japón*, Madrid s. f.; TSUNEYOSKI TSUDZUMI, *El arte japonés*, Barcelona 1932.

⁷⁰ Por esta razón la higuera se llama técnicamente *Ficus religiosa*.

luego persisten en las leyendas populares hasta el siglo XIX, y a veces se recogen en cuentos de autores famosos que dieron forma literaria a viejas consejas, sobre todo durante los siglos XVII al XIX. Para curar a una reina o salvar a una persona hay que encontrar tres objetos mágicos: el árbol que canta, el pájaro que habla y el agua de oro.⁷¹ Ciertas madres educan a sus hijos desde recién nacidos para que puedan realizar esta peligrosa aventura. Muchos de ellos se transforman en extraños seres u objetos, generalmente piedras, porque al intentarlo tuvieron miedo, volvieron la cabeza, olvidaron una frase mágica o faltaron a cualquier otra condición imprescindible. Para hallar el Arbol de la Vida es preciso atravesar una región desierta; el Arbol está en el centro del Paraíso o en la Jerusalén celeste. El número de sus frutos suele ser doce, que se han relacionado con los doce *Adityas* hindúes.⁷² Este tema es paralelo al de la búsqueda del Santo Graal; y Orígenes, el extraño, exaltado y extraviado teólogo oriental de los primeros siglos del cristianismo, afirmaba ya que el propio Jesús es el Arbol de la Vida: «Cristo es la virtud de Dios, la Sabiduría divina es también el Arbol de la Vida en el que debemos ser tentados».

En las miniaturas de los *Beatos* mozárabes, el árbol es inseparable de la Gran Prostituta, la famosa *mulier super bestiam* del *Apocalipsis*.⁷³

No es éste lugar para revisar de manera exhaustiva el inacabable te-

⁷¹ CARNOY, *Contes français*.

⁷² Los *Adityas* son divinidades fundamentales de la primitiva religión de los *Vedas*; tienen encomendadas las funciones de soberanía sobre el Universo; entre ellos destacan Varuna y Mitra (éste fue también dios iranio, que de Persia pasó a Roma; F. CUMONT, *Kult des Mithras*).

⁷³ La comparación de Jesús con plantas de la vida es muy anterior a Orígenes, se encuentra dos veces en los *Evangelios*. Lucas dice: «Entonces comenzaron a decir a los montes: caed sobre nosotros; y a los collados: sepultadnos. Pues si al árbol verde tratan de esta manera, en el seco ¿qué se hará?» (23, 31). Y san Juan, poniendo las palabras en boca de Cristo: «Yo soy la verdadera vid y mi Padre es el labrador. Todo sarmiento que en mí no lleva fruto, lo cortará, y a todo aquél que diere fruto, lo podará, para que dé más fruto. Ya vosotros estáis limpios en virtud de la doctrina que os he predicado. Permaneced en mí: que yo permaneceré entre vosotros. Al modo que el sarmiento no puede de suyo producir fruto si no está unido con la vid, así tampoco vosotros si no estáis unidos conmigo. Yo soy la vid, vosotros los sarmientos: quien está unido conmigo, y yo con él, ése da mucho fruto: porque sin mí nada podéis hacer» (15, 1-5).

Respecto a las relaciones de la Gran Cortesana con el Arbol, daremos más detalles en un trabajo actualmente en preparación para «Revista de Gerona».

ma de la relación entre árboles y creencias sobrenaturales. Pero antes de entrar en la iconografía del Arbol de la Vida cristiano, deben recordarse algunas de sus etapas anteriores, desde el viejo origen mesopotámico. Los paralelos entre los árboles paganos y los bíblicos son a veces sorprendentes. Hace algunos años se encontró un cilindro-sello cuya impronta representa un árbol con frutos, a la derecha un dios sentado en un trono, y a la izquierda una mujer a la que el primero dice algo respecto a la planta; detrás de la mujer hay una serpiente. La curiosa pieza, que parece una ilustración directa del *Génesis*, es mucho más antigua que la redacción de los primeros libros de la *Biblia*, lo que motivó grandes recelos contra muchos que quisieron ver en esta representación la primera versión de la prohibición de comer los frutos del Arbol del Bien y del Mal.⁷⁴

Dejaremos a un lado, por no resuelto, el problema de si esta escena tiene o no algo que ver con el relato bíblico; pero no hay duda de que nos introduce en su ambiente de manera natural; porque en la *Biblia* hay también árboles tan importantes, que uno, el citado del Bien y del Mal, es motivo de la prohibición, del pecado original y de todas sus consecuencias, incluida la caída de la Humanidad y la consecuente Redención.

La leyenda cristiana del Arbol de la Vida afirma que Eva no tomó únicamente el fruto del Arbol del Bien y del Mal, sino que lo arrancó junto con una rama que presentó a Adán; éste separó de ella el fruto y lo comió, mientras que Eva retuvo el tallo en sus manos. Todavía lo tenía en ellas cuando Dios los arrojó del jardín del Edén después de su falta. En aquel momento se dio cuenta y quiso guardarlo como recuerdo del trágico y fundamental acontecimiento; no sabiendo de qué manera hacerlo, lo plantó en la tierra. Pronto echó raíces y con rapidez milagrosa se convirtió en un árbol frondoso, de color tan blanco como la nieve.

Ocurrió que un día se sentó bajo su sombra la primera pareja y al recordar el Paraíso perdido lloraron amargamente. Decidieron entonces lla-

⁷⁴ El famoso cilindro, llamado «de la tentación», se conserva en el Museo Británico; se fecha a mediados del III milenio antes de J. C. La descripción del Jardín del Edén, en el capítulo II, 8-13 del *Génesis*, ha llamado la atención de los orientalistas por sus semejanzas con Mesopotamia. Es indudable la coincidencia de ambiente, pero no hay que exagerar y afirmar ligeramente que el cilindro sea una ilustración de la prohibición bíblica, ni forzarle a decir más de lo que significa con seguridad. Excelente reproducción en A. PARROT, *Sumer*, Paris 1960, pág. 37; hay también edición española del mismo año. (Ed. Aguilar).

mar a la planta «el Arbol de la Muerte». Inmediatamente resonó una gran voz en el cielo que les dijo: «¡No prejuzguéis el destino, mantened la esperanza y reconfortaos el uno al otro, porque debéis saber que la vida triunfará sobre la muerte!»⁷⁵ En cuanto oyeron esto, le llamaron «el Arbol de la Vida»; desgajaron otras ramas, las plantaron y surgió así un bosque de grandes árboles blancos.

Al cabo de algún tiempo escucharon de nuevo la voz celestial, que les ordenó unirse carnalmente. Al cumplir lo que se les decía les envolvió una oscura noche, y en ella engendraron a su primer hijo Abel. Era un viernes; cuando se hizo de nuevo la luz vieron que el árbol blanco era intensamente verde. Pronto floreció y produjo frutos, lo que hasta entonces no había sucedido; la fertilidad afectó también a todos los otros árboles del bosque.

Transcurrieron los años, Caín y Abel se hicieron hombres, las ofrendas del primero desagradaron al Señor, que aceptó gustoso las del segundo. Caín, celoso, decidió matar a su hermano, y lo hizo un día caluroso en que Abel dormitaba bajo la sombra del Arbol de la Vida. Según la leyenda el arma fratricida fue un cuchillo curvo.⁷⁶ Abel murió en el mismo lugar donde fue engendrado, precisamente un viernes, día que en la leyenda tiene un claro simbolismo.⁷⁷ Inmediatamente el Arbol de la Vida adquirió el color rojo intenso de la sangre.⁷⁸

⁷⁵ A. PAUPHILET, *La queste du Graal*, Paris 1923, págs. 137 y siguientes; M. M. DÁVY, *Essai sur la symbolique romane*, Paris 1955, págs. 204 y siguientes.

⁷⁶ Es curiosa la aparición en esta leyenda de un cuchillo curvo, en lugar de la maza corriente en la iconografía, sustituida muchas veces por un apero de labranza.

⁷⁷ La Edad Media consideró siempre el Antiguo Testamento como «figura» del Nuevo, y por lo tanto, Abel lo es de Cristo: fue el primer justo entre los hombres, el primer pastor, y ofrendó a Dios su rebaño. Jesús fue anunciado por los profetas como el justo y el buen pastor, príncipe de los pastores; muere por los inicuos ofreciéndose a su Padre. El Canon de la Misa dice: «Dígnate mirar esta ofrenda con propios y benignos ojos y aceptarla como te dignaste aceptar las ofrendas de tu siervo Abel, el justo». Véase lo que decimos en *La iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, en ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS GERUNDENSES, vol. VI, págs. 16 y 17, Gerona 1951.

⁷⁸ La Edad Media concedió extraordinaria importancia al simbolismo de los colores, que heredó de Oriente. En realidad, toda la Humanidad, en todos los tiempos y lugares les ha reconocido profunda significación. Paralelamente a los cambios de color del Arbol de la Vida en su famosa leyenda, la cruz se representa frecuentemente verde por alusión a la vida, o roja por la Pasión. Para la significación de los colores conviene consultar la curiosa obra de F. PORTAL, *Les couleurs symboliques*, Paris 1957.

En la interminable leyenda de la cruz aparece luego otro personaje importante, el sabio Salomón. Estaba un día apesadumbrado por la impureza del corazón de su esposa, cuando una voz celestial le dijo que las mujeres son la causa de la desgracia de los hombres, pero que de su linaje habría de nacer una que sería fuente de todas las bienaventuranzas. Con la ayuda de su esposa Salomón hizo construir un navío, introdujo en él un lecho y puso encima una espada. La mujer llevó dos carpinteros ante el Arbol de la Vida y les mandó que cortaran una rama, lo que logró tras no poca insistencia para vencer el temor de los obreros. Al separar la rama la madera manó sangre; con la rama hicieron una columnita y la colocaron en el barco. A la noche siguiente Salomón tuvo un sueño: un hombre seguido de un cortejo de ángeles penetró en la embarcación. Cuando amaneció, Salomón vió atónito que el barco rompía las amarras e impulsado por una fuerza misteriosa se perdía de vista en alta mar.⁷⁹ La visita de la famosa reina de Saba a Salomón también se relaciona con la leyenda de la cruz.⁸⁰

Esta complicada historia enlaza con la aún más compleja y polifacética del Santo Graal, los famosos y abstrusos relatos medievales sobre el

⁷⁹ Según Jung, en esta leyenda se reúnen varios símbolos psicológicos de tipo maternal, como la tierra, la madera y el agua. Simbólicamente, barro y madera son equivalentes. Véase C. G. JUNG, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, especialmente la página 411. Estas interpretaciones, curiosas y acaso con un fondo de verdad, son siempre de aplicación difícil y peligrosa a la iconografía.

La leyenda del navío portador de preciosas cargas sagradas y abandonado al mar sin tripulación, ni vela ni timón, es muy frecuente en la Edad Media. Así aparece en la leyenda del Santo Volto, el crucifijo de Lucca que llegaría allí desde Oriente, donde lo habría empezado Nicodemo con recuerdos visuales de la Pasión y lo terminarían los ángeles; también la historia de la llegada de las reliquias de san Pedro a San Pedro de Roda; igualmente se explicaba el traslado del cuerpo de Santiago el Mayor a Galicia, bien representado en dos tablas, atribuidas por Post del «Maestro del Alfajarín», que están en el Museo del Prado (números 2668-9; véase el *Catálogo*, ed. de 1952, págs. 783-4).

⁸¹ La compleja leyenda de la cruz puede verse en los libros generales de iconografía de Mâle, Bréhier, Reau, etc. Entre los ciclos más famosos y completos que ha inspirado deben recordarse los frescos de Piero della Francesca, en la iglesia de San Francisco de Arezzo (L. VENTURI, *Piero della Francesca*, Ginebra 1954, col. Skira; K. CLARK, *Piero della Francesca*, Londres 1954); otra importante serie de cuadros se encuentra en el Museo de Burgos. En Barcelona hay otra, muy curiosa y poco divulgada, tallada en el coro de la Catedral.

destino de la copa que utilizó Jesucristo en la última cena.⁸¹ Galaad, Perceval y Bohort debían encontrar el misterioso navío. Una prima de Perceval le descubre la magnífica embarcación y luego muere dando su sangre para curar a una leprosa.

Hay otras variantes del origen del Arbol de la Vida. En lugar de salir del tallo conservado en la mano de Eva, habría sido plantado en la boca de Adán después de su muerte. Del tallo originario brotarían tres ramas que se usaron para construir el barco de Salomón y la cruz de Jesús. La cruz clavada encima de la calavera de Salomón es un símbolo muy corriente en la iconografía de la Crucifixión a partir del siglo XII.⁸² Cristo pen- de como fruto redentor del árbol del pecado, la sangre justificadora riega el cráneo de Adán, que se redime así por haber sido cabeza de la Humanidad y pecado por toda ella. Por la misma razón, el primer justo que saca Cristo del Limbo es siempre Adán. La Edad Media tuvo la seguridad absoluta de que Adán se había salvado.⁸³ Otra versión dice que Seth plan-

⁸¹ La historia del Santo Graal o Grial, que se supone se conserva en Valencia, es muy complicada y tiene muchas variantes y continuaciones. La fundamental es la de Chrétien de Troyes, escrita entre 1159 y 1190. La mejor traducción castellana, de reciente aparición, es de Martín de Riquer, *Perceval o el cuento del Grial*, Madrid 1961, vol. 1308 de la colección Austral. Sobre la leyenda del Graal pueden consultarse, entre otros: G. PARIS, *Legendes du Moyen Age*, Paris 1912; J. Bédier, *Les legendes épiques*, Paris 1914; A. PAUPHILET, *La quête du Graal*, Paris 1923; E. GILSON, *La mystique de la grâce dans la «Queste du Saint Graal»*, en «Les idées et les lettres», Paris 1932; E. TONNELZLAT, *Wolfram von Eschenbak, Parzival*, Paris 1934; D. ROCHÉ, *Le Graal pyrénéen. Cathares et templaires*, en «Cahiers d'Etudes Cathares, I, núm. 3, 1949; LOEFFLER-DE LA CHAUX, *Le symbolisme des legendes*, Paris 1950; J. P. BAYARD, *Histoire des legendes*, Paris 1955; A. M. SCHMIDT, *La littérature symboliste*, Paris 1955; M. M. DAVY, *Essai sur la symbolique romane*, Paris 1955. Véase A. BELTRÁN, *El Santo Cáliz de la Catedral de Valencia*, Valencia 1960.

⁸² Uno de los ejemplos más curiosos es la Crucifixión de Sorpe, en el Museo de Arte de Cataluña. En esta pintura mural románica aparece una espectacular calavera de Adán bajo la cruz, y sobre ella corre la sangre que mana de los pies de Cristo. El verdadero significado de la leyenda de la cruz se fue perdiendo con el tiempo y a partir del siglo XV avanzado se hace muy naturalista y yace tirada cerca de la cruz, pero no enterrada; más adelante fueron varias las calaveras y hasta se añadieron otros huesos. Al no recordar los artistas el origen de este cráneo, creyeron que estaba allí por ser el Gólgota un lugar de suplicios, y por esto pintaron, dentro de la corriente naturalista del Renacimiento y del Barroco, otras calaveras y restos humanos para lograr una ambientación macabra.

⁸³ Teológicamente no es segura la salvación de Adán, aunque haya tendencia a considerarlo así. El único personaje en la Biblia de quien consta la salvación por la pa-

tó sobré la tumba de Adán una rama del Arbol de Paraíso, que acabó siendo el Arbol de la Cruz.⁸⁴ Además de la afirmación de que el Arbol de la Vida es el Arbol de la Cruz, la leyenda relaciona con el primero la nave de la Iglesia, o por lo menos su mástil.⁸⁵

La mitología, la religión y la literatura han proliferado los árboles sagrados, mágicos, funerarios, etc. hasta un número increíble; y puede afirmarse que esta clase de plantas tiene un papel fundamental en la cultura de todos los pueblos y países. El libro sagrado *Avesta*, de la religión zoroástrica de la vieja Persia, habla del mar Vouru-Kasha, en donde se encuentra el árbol Gaokerna, que produce el blanco Haoma, alimento de la inmortalidad.⁸⁶ También hay allí otros árboles que producen las semillas de todos los de la tierra, y los pájaros Amru y Kamre los sacuden y esparcen las simientes por todo el orbe. Se trata de un país de ultratumba en el que crece el Arbol de la Vida. La relación de los árboles con el Paraíso es constante; los babilonios suponían la existencia de las montañas Mashu, pobladas de árboles y piedras preciosas, donde moran los dioses. En la epopeya de Gilgamesh, este héroe, peregrino impenitente de la inmortalidad, vaga un día en las tinieblas y sale a un jardín encantado donde se

labra del mismo Cristo en el Evangelio, es Dimas, el Buen Ladrón: «Decía después a Jesús: Señor, acuérdate de mí cuando hayas llegado a tu reino. Y Jesús le dijo: En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el Paraíso» (san Lucas, 24, 42-43).

⁸⁴ O. ZÖCKLER, *Des Kreuz-Christi*, 1875.

⁸⁵ La Iglesia concebida como nave, llamada a veces Nave de san Pedro, es un viejo simbolismo muy difundido ya en los tiempos paleocristianos de las catacumbas y que todavía se mantiene. La nave boga por el mar proceloso de la vida, y salva todos los peligros sin naufragar por la protección divina. Se la considera igualmente signo de salvación, y se la comparó con el Arca de Noé. La salvación de éste representa el tránsito a una nueva vida. San Agustín y los Padres escribieron que el arca «es figura de la Iglesia de Cristo, la cual nos hace felices mediante el madero (de la cruz) en que fue colgado el mediador entre Dios y el hombre, Jesucristo», y añade que sus proporciones eran las mismas de Jesús, o sea las del cuerpo humano tendido. La abertura del costado se tomó como la figura de la herida del Redentor. San Cipriano afirma que no hubo salvación fuera del arca como no la hay fuera de la Iglesia, que como aquélla acoge «a toda criatura». Por una sola abertura se entraba en el arca, y por la única puerta del bautismo se entra en la Iglesia. El arca se compara con la cruz y sus vaivenes con las persecuciones de la Iglesia. Véase: I. SCHUSTER, J. B. HOLZAMMER, *Historia bíblica*, tomo I, Barcelona, s. f., págs. 114 y siguientes.

⁸⁶ C. GRISWOLD, *The religion of the Rigveda*, págs. 209 y ss., Londres 1938.

deleita sobre todo con un árbol divino adornado de piedras finas.⁸⁷ El *Midrash Konen* de los hebreos ofrece una imagen complicada del Gran Edén; se trata de un edificio de cinco salas para justos: una de cedro con techo de cristal, otra de cedro con techo de plata fina, otra de oro y plata con adornos de perlas donde crece el Arbol de la Vida, que es como una especie de escala por donde pueden ascender las almas de los justos, escalera de oro que vuelve a encontrarse en la *Divina Comedia*.⁸⁸ El *Libro de Enoch*, al hablar de las maravillas del mundo futuro cita el Arbol de la Vida y el Arbol de la Ciencia.⁸⁹ El Islam alude frecuentemente a árboles paradisiacos para recreo de los creyentes; en el siglo XII, Shakir Benmoslém de Orihuela nos dice: «Alzanse a la puerta del paraíso dos árboles grandes; en el mundo no se ve cosa que se parezca al aroma de estos árboles, a su umbroso follaje, a la perfección, belleza y elegancia de sus ramas; a la hermosura de sus flores, al perfume de sus frutos, al lustre de sus hojas, a la dulce armonía de los pájaros que sobre sus ramas gorjean a la fresca brisa que a su sombra se respira...»⁹⁰

La cultura clásica refleja las mismas ideas orientales del lugar de delicias para los dioses en una montaña donde nunca falta el Arbol de la Vida, del que acaso son reflejo las doradas manzanas de la inmortalidad del Jardín de las Hespérides.

⁸⁷ HOPKINS, *The religion of India*, pág. 145; SCHERMAN, *Materialen zur Geschichte der indischen Visionlitteratur*, págs. 110 y siguientes; KEITH, *The religion and philosophy of the Veda and Upanishads*, pág. 406; GRESSMEN y UNGNAD, *Gilgamesch-Epos*, págs. 49, 138 y 165; JASTROW, *The religion of Babylonia and Assyria*, pág. 492; R. F. HARPER, *Assyrian and babylonian literatura*, págs. 347 y siguiente; W. R. LEONARD, *Gilgamesch, epic of old Babylonia*, págs. 41 y 55.

⁸⁸ Véase el artículo *Paradise* de la «Jewish Encyclopedia», pág. 516.

⁸⁹ R. H. CHARLES, *Book of Enoch*, capítulo XIV, págs. 9 y siguientes; del mismo, *The Book of Enoch translated from Professor Dillman's ethiopic text*, págs. 43 y siguientes, y 80 y siguientes. Es también muy interesante: F. GRAWFORD BURKITT, *Jewish and christian Apocalypses*. Para el Arbol de la Vida tiene especial interés el capítulo XXIV, págs. 4 y siguientes del *Book of Enoch* citado, y para el de la Ciencia el XXXII pág. 3. Es interesante *The Book of the secrets of Enoch*, traducción inglesa de W. R. Morfill, VIII, pág. 5 y siguientes.

⁹⁰ *Korán*, IV, págs. 45 y siguientes; XXXVIII, pág. 50; también D. M. MACDONAL, *The religious attitude and life in Islam*, pág. 205; en la pág. 289 se trata de la leyenda de que Adán cayó literalmente de la cima de la montaña. ASIN PALACIOS, traducción de *Rasail*, II págs. 151, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, pág. 162.

En el mundo cristiano primitivo seguimos encontrando árboles no sólo en los escritos canónicos, sino en los apócrifos y en las literaturas de visiones. Así, en la *Narración de Zósimo sobre la vida de los bienaventurados*, escrita hacia el 250 después de J. C., este autor griego nos dice que ayunó cuarenta años para que se le concediera ver la existencia de los justos; al fin lo logra y nos la describe, diciendo, entre otras muchas cosas, que «he aquí que dos árboles surgen de la tierra, lozanos y hermosos, cargados de fragantes frutos. Y el árbol de este lado se inclinó y me recibió en su copa, y fui alzado muy por encima de la mitad del río, y el otro árbol me buscó y me recibió en sus ramas y, doblándose, me depositó en el suelo; y ambos árboles se levantaron y me dejaron lejos del río, al otro lado».⁹¹ Otra supuesta visión es la del monje Alberico de Montecassino (siglo XII), que fue levantado por una paloma y visitó el Infierno y el Paraíso guiado por san Pedro y dos ángeles, por lo que se ha visto en esta obra un posible antecedente de la *Divina Comedia*; el Paraíso se encuentra en una alta llanura y lo guardan querubines, y en su centro está el Arbol de la Vida.⁹²

El árbol es obsesivo en las visiones. Se repite en la *Visión de Guthelm*; según Helinando, un novicio que yacía en su jergón, en 1161, casi moribundo, vio a san Benito que le mostró el otro mundo. Allí contempló el Paraíso, con hermosos árboles con pájaros cantores, y sobre todo uno inmenso, con una clara fuente entre las raíces, en cuya copa hay un hombre muy bello y vestido con ricas vestiduras de colores, que es Adán, padre del género humano.⁹³ Cosas parecidas se cuentan en la *Visión de*

⁹¹ Traducción en *Ante-Nicene fathers*, edición A. Menzies, vol. IX, páginas 219 y siguientes. Para el texto griego, M. R. JAMES, *Texts and studies*, vol. II, 3, *Apocrypha anecdota*, páginas 96 y siguientes, edición J. Armitage Robinson. La muralla de nube, *nebula tenebrosa* como muralla del Paraíso, en MIGNE, *Patrologia (series latina)*, vol. LXXXVI, col. 432.

⁹² F. CANCELLIERI, *Osservazione intorno alla questione promossa dal Vannozi dal Mazzochi dal Boltari specialmente del P. Abate D. Giuseppe Giustino di Costanzo sopra l'originalità della Divina Commedia di Dante*, págs. 132 y siguientes. Unas palomas llevan el alma en la *Visión de Bonello*. Véase MIGNE, *Patrologia (series latina)*, LXXXVIII, col. 435; A. D'ANCONA, *Scritti danteschi*, págs. 59 y siguientes; FRITSZCHE, *Romanische Forschungen*, III, págs. 354 y siguientes.

⁹³ MIGNE, *Patrologia (series latina)*, CCXXII, cols. 1060-63. Una versión noruega en «Liestol», *Draamkvaeda*, págs. 87 y siguientes.

Thurkel⁹⁴ y en la *Visión de Olav Asteson*.⁹⁵ El lector observará la abundancia de esta literatura en los territorios germánicos y escandinavos.

Además de estos libros de visiones, la Edad Media nos ha legado numerosas relaciones de viajes al Paraíso, contados como supuestos hechos reales, que no dejaron de influir en las aventuras efectivas de los navegantes. Los árboles maravillosos se repiten en todas estas historias, y a ellos se refieren san Ambrosio, san Jerónimo, san Agustín, san Juan Crisóstomo, Filón (siglo I), Flavio Josefo (siglo I), una descripción falsamente atribuida a Tertuliano, el poema latino supuesto de Lactancio, Beda, etc.⁹⁶ En el siglo X Moisés bar Cephas se planteaba muy seriamente en si el Paraíso es físico o espiritual, y en su enrevesada exposición son básicos los Árboles de la Vida y del Bien y del Mal.⁹⁷ Habría que añadir a Teodolfo

⁹⁴ H. O. COXE (editor), *Roger of Wendover, chronica, siue flores historiarum*, II, págs. 221 y siguientes, 190 y siguientes. En MIGNE, *Patrologia (series latina)*, LXXVIII, col. 436, se describe el Paraíso con la hermosa montaña; véase también WARD, en *Journal of the British Archeological Association*, XXXI (1875), pág. 458: *... loco amoenissimo et splendido herbarum et florum marietate, arborum et fructuumque redolantia referto ... Super hunc fontem extitit arbor pulcherrima mirae magnitudinis, immensae proceritatis, quae omnigenum fructuum abundantia ac speciarum redolentia ubertim affluebat*. Véase también: C. SEYMOUR, *Irish Visions*, págs. 182 y siguientes; BECKER, *Medieval visions of Heaven and Hell*, págs. 96 y siguientes; VAN OS, *Religious visions*, págs. 74 y siguientes; G. KING, *The Way of Saint James*, III, págs. 271 y 541 y siguientes; del mismo, en *Romanic Review*, tomo X (1919), págs. 38 y siguientes; WARD, *Catalogue of romances*, II, pág. 510; MIGNE, *Patrologia (series latina)*, CCXII, col. 1062.

⁹⁵ DAG STROMBACK, *Om Draumkvaedet och dess Källor*, págs. 35 y siguientes.

⁹⁶ La fragancia de los árboles del Paraíso es un tema muy común, que aparece claro en el *Talmud*. Una vieja tradición dice que las gemas preciosas de la corona de César fueron llevadas por las aves a la Montaña de Fuego desde el Paraíso de Adán, al menos según una tradición irlandesa de Lucano. Véase STOKES y WINDISH, *Irische Texte*, IV, 2, págs. 389 y siguientes. Entre la bibliografía interesante para estos temas recuérdese: MIGNE, *Patrologia (series latina)*, II, cols. 1151 y siguientes; M. VON SACHANZ, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2, págs. 396 y siguientes (*Handbuch der Klassiker Altertumswissenschaft*, VIII); E. BAEHRENS, *Poetae latini minores*, III, págs. 253 y siguientes; COOK, *The old english Elene, Phoenix and Physiologus*; SIDONIO APOLINAR, en MIGNE, *Patrologia (series latina)*, LVIII, col. 654; E. S. DUCKETT, *Latin Writers of fifth century*; A. GRAF MITT, *Legende e superstizioni del Medio Evo*, pág. 22; M. R. JAMES, *The apocryphal New Testament*, pág. 549; J. H. BERNARD y R. ATKINSON, *The Irish Liber Hymnorum*, tomo I, pág. 78.

⁹⁷ *Mosis Bar-Cepha Syri, Maxima bibliotheca veterum patrum et antiquorum scriptorum*, Leiden 1677, XVII, págs. 457 y siguientes.

de Orleans (hacia el 800), que escribió versos encantadores sobre los frutos de los árboles.⁹⁸

La Geografía y Cartografía medievales abundan en las mismas ideas y aportan materiales gráficos, muy repetidos en los primeros tiempos y que elevaron el Arbol del Paraíso a la categoría del gran arte e incluso de la decoración de los primeros dramas sagrados.⁹⁹ En los versos *De Pascha*, atribuidos a san Cipriano, se dice que del Arbol-proceden tres semillas que luego originan las maderas de la cruz, que antes sirvieron para pasarela de un arroyo; cuando la reina de Saba va a visitar a Salomón, no se atreve a pisarlo y pasa por el lecho del arroyuelo, lo que se interpretaba como una reminiscencia del poder de mediador de Cristo aplicado a la viejísima idea del estrecho puente que deben atravesar los justos para alcanzar el Paraíso.¹⁰⁰

La Edad Media sintió verdadera veneración por la figura de Alejandro Magno, y abunda la falsa literatura que le atribuye las más estupendas aventuras, desde el descenso al fondo del océano hasta la subida a los cielos. En el *Iter Paradisum*, independiente de la obra del pseudo-Calístenes, se le hace recorrer el Paraíso, y en este relato contempla el Arbol de la Vida.¹⁰¹

Los viajes de Mandeville, que va a la tierra del Preste Juan; el *Pantheon* de Godofredo de Viterbo, las historias de Teófilo, Sergio e Higinio, la leyenda de san Macario de Roma, otros escritos semejantes añaden in-

⁹⁸ E. DÜMMLER (editor), *Poetae latini aevi carolini*, tomo I, pág. 573.

⁹⁹ J. K. WRIGHT, *The geographical lore of the time of the Crusades*, págs. 71 y siguientes; del mismo, *The Leardo map of World*, pág. 36; COLI, *Paradiso terrestre*, págs. 93 y siguientes, con reproducciones fundamentales; L. TWINING, *Symbols and emblems*, págs. 36, varias láminas muy importantes, para la cruz sobre la montaña, lám. XXXVI, fig. 8; F. J. MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, págs. 159 y siguientes; J. L. WESTON, *Parzival*, págs. 275 y siguientes; L. E. ISELIN, *Der morgenländische Ursprung der Grallegende*, págs. 35 y siguientes; W. MEYER, *Vita Adae et Evae*, en «Abhandlungen der königlichen Bayer. Akademie der Wissenschaften», tomo XIV, sección 3.^a, Munich 1878, págs. 185 y siguientes.

¹⁰⁰ MEYER, obra citada en la nota anterior, págs. 115 y siguientes; E. NORRIS, *The ancient cornish drama*, t. I, págs. 424 y siguientes.

¹⁰¹ E. A. WALLIS BUDGE, *The Alexander Book in Ethiopia*, pág. 161; FRIELANDER, *Archiv für Religionswissenschaft*, t. XIII (1910), págs. 161 y siguientes; B. KUEBLER, *Iuli Valeri Alexandri polemi*.

terminables maravillas, detalles y fantasías simbólicas sobre el Arbol de la Vida.¹⁰²

Federico Frezzi, imitador de Dante en el siglo XIV y autor de un curioso libro, el *Quadriregio*, detalla el Paraíso Terrenal y dedica mucha extensión a la descripción, maravillas y simbolismos del famoso Arbol.¹⁰³ Lo mismo hace Guileville en su *Pèlerinage de l'Ame*. El autor del poema medieval inglés *The testament of Love*, y el libro *The desert of religion*, añaden nuevas versiones, que adquieren aún más interés en el *Ductus est Jesus in desertum*.¹⁰⁴ En la parte del *Roman de la Rose* que corresponde a Jean de Meun volvemos a encontrar complicados simbolismos arbóreos derivados del paradisiaco.¹⁰⁵

Los árboles que hablan son también muy frecuentes en la literatura del final del mundo antiguo y de la Edad Media, y deben considerarse como una forma más de esa misteriosa planta que tanto ha preocupado a los humanos en todos los tiempos. Así, en el apócrifo llamado *Testamento de Abraham*, fechable en el siglo II en Egipto y refundido en los IX-X, el patriarca oye al salir de su tienda a un ciprés que alaba en voz alta al Señor.¹⁰⁶ También emiten dulces sonidos ciertos árboles de la *Leyenda de los santos Barlaam y Josafat*.¹⁰⁷ En un pasaje de Avito es una selva entera la que entona un cántico grandioso al Altísimo.¹⁰⁸

No es necesario ni posible hacer aquí el resumen de la enorme trascendencia, tan polifacética, del Arbol de la Vida en la literatura universal. Su enorme fuerza sobrevive en los tiempos modernos y llega sin perder nada de su antiguo misterio y poesía cuando Goethe escribía en *Fausto*:

¹⁰² P. HAMELIUS, *Mandevilles travels*, en «Early english text Society», págs. 153 y siguientes, y 44 y siguientes; G. G. COULTON, *Life in the Middle Ages*, IV, págs. y siguientes.

¹⁰³ E. FILIPPINI, *Il Quadriregio*, págs. 275 y siguientes.

¹⁰⁴ W. W. SKEAT, *Testament of love*, I, cap. III; *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CXXVI (1911), págs. 58 y siguientes.

¹⁰⁵ LANGLOIS (editor), *Le Roman de la Rose*, en «Société des Anciens Texts Français», t. VIII, II, págs. 34 y siguientes.

¹⁰⁶ *Ante-Nicene fathers*, ya citado, t. IX, págs. 183 y siguientes; JAMES, *Texts and studies*, II, págs. 76 y siguientes, con el texto griego.

¹⁰⁷ G. R. WOODWARD y H. MATTINGLY, *Saint John Damascene, Barlaam and Iosaphat*, págs. 468 y siguientes; J. JACOBS, *Barlaam and Josaphat, english lives of Buddha*, pág. X y pág. 30.

¹⁰⁸ MIGNE, *Patrologia (series latina)*, LIX, cols. 328 y siguientes.

*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Doch grün des Lebens goldner Baum.*¹⁰⁰

Los artistas del siglo XIX no dejaron de reproducirlo o de inspirarse libremente en él, sobre todo los alemanes, desde Holdner a Friedrich. Nuestro Gaudí lo materializó en tamaño gigantesco entre los dos pares de torres de la fachada de la Natividad, de la barcelonesa Sagrada Familia, en forma de ciprés de piedra revestido de azulejo verde, con palomas blancas y la cruz de rojo vivo, símbolo de la Pasión, en el remate. Esta es la mejor prueba de la universalidad de un motivo convertido en arquetípico de la Humanidad, que comenzó su existencia en los tiempos remotos de la Prehistoria, que se relacionó con innumerables mitos y que fue inseparable de la Gran Diosa Madre.¹¹⁰

La iconografía cristiana convirtió los viejos símbolos solares —lo fue el Arbol de la Vida— en signos de Jesucristo, por ejemplo, el águila, el pelicano (que aparece en nuestro Arbol de la Vida), el toro, el ciervo, etc. No faltan vegetales, como el heliotropo, y desde luego el árbol, frecuentemente comentado por los Padres de la Iglesia, y que cuenta con el apoyo de textos bíblicos fundamentales. Los *Proverbios* dicen literalmente, refiriéndose a la sabiduría: «Es el árbol de la vida para los que echaren mano de ella; y bienaventurado el que la tiene asida».¹¹¹ El capítulo IV del *Libro de Daniel* está dedicado al famoso sueño del árbol gigantesco, que tuvo Nabucodonosor y que interpretó Daniel: «He aquí la visión que tenía yo en mi cabeza estando en mi cama: Me parecía ver un árbol en medio de la tierra, de extremada altura; un árbol grande y robusto, cuya copa tocaba al cielo, y se alcanzaba a ver desde los últimos términos de toda la tierra. Eran sus hojas hermosísimas y copiosísimos sus frutos; bastaban para alimentar a todos. Vivían a la sombra de él animales y fieras, y en sus ramas hacían nidos las aves del cielo, y de él sacaba su comida todo

¹⁰⁰ Los versos son del *Fausto*, I. Llamaron la atención del gran filólogo e hispanista Karl Vossler, que los puso a la cabecera de su *Filosofía del lenguaje* (ed. española en Madrid 1940), como cifra del misterioso contenido de las formas expresivas del idioma. Significan exactamente:

*Grís, querido amigo es toda teoría,
pero es verde el Arbol dorado de la Vida.*

¹¹⁰ E. O. JAMES, *The cult of the Mother-Goddess*, Nueva York 1959.

¹¹¹ *Proverbios*, III, 18.

animal viviente». ¹¹² Para los comentaristas antiguos Cristo es, simbólicamente, sol y árbol, y Orígenes, como sabemos, le comparó con esta planta. El simbolismo del árbol colocado entre el cielo y la tierra, se relaciona con la escalera, y por su valor oculto de enlace entre este mundo y el celeste, el símbolo pasa a la cruz y se refleja en la montaña. ¹¹³ Arbol y cruz se elevan en el centro de la tierra y sostienen el Universo, idea que deriva de la antiquísima del Arbol Cósmico, que se encuentra desde los *Upanishads* indios hasta el famoso *Yggdrasill* de la mitología germánica y escandinava, ¹¹⁴ sin olvidar las numerosísimas versiones mesopotámicas y del Asia Anterior en general, donde el Arbol de la Vida, rodeado de animales simétricamente representados, o fecundado por genios de cuerpo humano, cabeza de águila y varios pares de alas (dato curioso que conviene recordar para la iconografía de los querubines) es el símbolo de todo lo que vive y alienta. ¹¹⁵ Con el transcurso de los siglos se convirtió en el *Hom* sagrado, tan repetido por los musulmanes, que acabó derivando en un tema ornamental muy frecuente en atauriques, tejidos, marfiles y sobre todo en la cerámica. ¹¹⁶ De estas obras pasó a nuestros capiteles y re-

¹¹² *Libro de Daniel*, IV, 7-9.

¹¹³ Todas estas ideas primitivas y medievales han llegado a los tiempos modernos con más vitalidad de lo que puede suponerse. La cruz sobre la montaña es un tema que se repite por lo menos desde el siglo x, en el folio 16 v. del *Beato* de Gerona (una de las primeras crucifixiones violentas conocidas, en que Adán aparece bajo la cruz amortajado a la egipcia y dentro de su tumba, sobre la que se eleva el monte), hasta *La Cruz en la Montaña*, famoso cuadro del pintor alemán Friedrich Swind.

¹¹⁴ Véase para el *Yggdrasill* lo dicho en la nota 67 de este trabajo. Los *Upanishads* (de *upa-ni-siddati*, «sentarse con alguien para alguna cosa», por lo tanto «sesión», «comunicación secreta»), son viejos comentarios indios a los *Vedas* o primitivos libros sagrados de los arios; son puramente filósofos y de épocas muy diversas. Existen muchos, pero sólo trece se consideran canónicos. Interesa la consulta de CH. DE LA SAUSSAYE, *The religion of the Teutons*, págs. 345 y siguientes; DE VRIES, *Allgermanische Religionsgeschichte*, t. II, págs. 326 y siguientes, 401 y siguientes; HOLLANDER, *Old Nords Poems*; F. JONSSON, *Norsk-Islandske Skjaldedigtning*; HOLLANDER, *The poetic Edda*; OLRIK, *The heroic Legends of Denmark*.

¹¹⁵ Véanse los numerosos Árboles de la Vida, como símbolo de la fecundidad, repetidísimos de los buenos repertorios gráficos de arte oriental, desde Sumeria hasta Persia. Es una bibliografía demasiado general, extensa y manejable para resumir aquí. Es muy interesante el enorme acopio de leyendas que recoge H. ROLLIN PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, Méjico 1950 y 1956.

¹¹⁶ El *Hom* sagrado se repite mucho en el arte musulmán sobre todo en cerámi-

lieves románicos,¹¹⁷ olvidada ya muchas veces su primitiva significación.

Quede bien claro que Arbol de la Vida y Arbol de la Cruz se identificaron íntimamente.¹¹⁸ La cruz es el Arbol de la Muerte que se convierte en el Arbol de la Vida por el hecho de la Redención. En el siglo XII su iconografía era muy rica y llegará a influir la *Divina Comedia* de Dante.¹¹⁹ Para las relaciones de la cruz con la escalera, recuérdese la escala de Jacob, reforzada en su simbolismo por los autores romanos, que consideran lo alto valor positivo y lo bajo negativo. El *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg¹²⁰ presenta el tema de la Escalera de la Virtud. Adam de Saint-Victor califica a la cruz de *scala peccatorum*, gracias a la cual Cristo atrae a todos hacia sí para elevarlos, por lo que también se la llama «escala divina».¹²¹ Este símbolo de la escalera, tan profundamente cristianizado, tiene precedentes remotísimos, como la «escalera de Ra», que según los antiguos egipcios unía el cielo y la tierra, o la citada en el *Libro de los Muertos* que permitía a éstos contemplar a los dioses.

La idea de que la cruz es un ser vivo es muy antigua, se trata del árbol muerto que revive por la virtud de la sangre de Cristo. Un viejo canto

ca; véanse los buenos repertorios gráficos. También en el arte hispanomorisco y mudéjar, basta consultar, como ejemplo, los tres monumentales tomos de E. GONZÁLEZ MARTÍ, *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales*, Barcelona 1944 y siguientes.

¹¹⁷ Analizamos varios casos en *Iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, ya citado, en *La escultura de la iglesia de Santa Maria de Belloch, en Santa Coloma de Queralt*, en «Boletín de la Real Sociedad Arqueológica Tarraconense», año LII, Tarragona 1952, y en *Portadas románicas de la escuela de Lérida*, en prensa para el Instituto de Estudios Ilerdenses.

¹¹⁸ R. BAURREISS, *Arbor Vitae, Der «Lebensbaum» und seine Verwendung in Liturgie. Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, Munich 1938; M. ELIADE, *Images et symboles*, París 1952, pág. 213.

¹¹⁹ *Divina Comedia, Paraíso*, XVIII, 28.

¹²⁰ El *Hortus Deliciarum*, la famosa obra de la abadesa Herrade de Landsberg, es básico para la iconografía románica, especie de enciclopedia de las ciencias divinas y humanas, que escribió en el siglo XII para ilustración de las religiosas alsacianas de Sainte-Odile. Se guardaba en la biblioteca de Estrasburgo y fue destruido por los alemanes en la guerra francoprusiana de 1870; sus calcos, con textos aclaratorios de los canónigos Straub y Keller, fueron publicados por la Société pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace, Estrasburgo 1879-1899. Este códice incluía en sus páginas una bella miniatura del Arbol de la Vida.

¹²¹ Buena reproducción en M. M. DAVY, *Essai sur la symbolique romane*, lám. XIII, París 1955.

litúrgico popularizado, comenzaba: *O crux viride lignum*; esta es la idea mística preexistente que san Buenaventura exaltó y difundió en su famosa obra. Una variante de la cruz concebida como árbol es la llamada *croix écotée* o bien *croix ebranchée* por los franceses, y *Kreuz mit Aststümpfen* por los alemanes, que acaso podría traducirse por «cruz desbastada». Está formada por dos troncos todavía verdes y con algunas hojas y pequeñas ramas, a los que sólo se han cortado a hachazos las ramificaciones principales, cuyos arranques siguen aún adheridos al tronco.¹²² Es frecuente que el travesaño se curve hacia abajo por el peso del cuerpo¹²³ y recuerda la idea de un arco en tensión que va a proyectar a Cristo hacia las alturas.¹²⁴

Este tipo iconográfico tuvo poca fortuna, fue casi completamente absorbido por la cruz arborescente de la que parten ramas, follaje y frutos místicos que corresponden a virtudes de Cristo, o que son reemplazados por grandes hostias de extraordinaria blancura, con la imagen del Redentor entre la Virgen y san Juan, que se convirtió en atributo particular y casi constante de san Buenaventura.

¹²² Es el caso de las bellas pinturas procedentes de la catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra. Véanse reproducidas en *Ars Hispaniae*.

¹²³ Caso de la famosa y conocida Crucifixión de Benhelm. Otra curiosa Crucifixión arbórea se encuentra en una magnífica tabla de comienzos del siglo XVI, en la colegiata de Alcañiz, pieza espléndida que con otras conservadas, o casi olvidadas en el mismo lugar, formaba parte de un retablo. Tuvimos la suerte de descubrirlas y publicarlas en *La colegiata de Alcañiz*, Teruel 1956, cap. XII, págs. 230 y siguientes, fig. 23.

¹²⁴ No contenta con esta «animación de la cruz», la Edad Media acabó convirtiéndola en una verdadera criatura humana, en una cruz arbórea y verde con las ramas sustituidas por brazos humanos terminados en manos, del más extraño efecto. Véase L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. II, 2.^a parte, págs. 483 y siguientes. Es también curiosa la consulta de VICOMTE A. D'AVAUT, *La croix vivante du Musée de Beaume*, en «Congrès Archéologique du Puy», 1905. Esta iconografía fue excepcional, sin duda influida por la corriente mágica oriental y medieval que concedía movimiento, habla y verdadera personalidad no sólo a plantas y animales (fábulas), sino a los objetos inanimados; el caso es muy frecuente en el Japón, pero no falta en Europa, incluso en épocas ya avanzadas («diablerías» de Brueghel el Viejo, del Bosco, Teniers, Maris, etc.) Es importante para estudiar la animación de los objetos: JURGIS BALTRUSSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, París 1955. En el Museo de Navarra hay un fresco muy hermoso del tipo de la cruz con recuerdos arbóreos (*croix verdoyante* de los franceses), que puede verse fácilmente reproducida en *Ars Hispaniae*, t. IX, pág. 45, fig. 26, Madrid 1955; y en la *Guía de Navarra*, de E. Cirlot, fig. 33.

Desde tiempos remotos hubo cierta tendencia a considerar a la propia Iglesia como un árbol o planta mística. En el *Prefacio* ambrosiano para la consagración de la catedral, del siglo v, se dice que la Iglesia «todos los días engendra a Dios en el espíritu de nuevos niños. El Universo entero está cubierto de pámpanos de su viña. Las ramas, sostenidas por la madera de la cruz, llegan hasta el Reino de los Cielos».¹²⁵

El simbolismo antropomórfico de las plantas es constante y muy viejo en todo el ciclo cultural, como lo demuestra su persistencia en numerosas leyendas populares.¹²⁶ Si quisiéramos retroceder más atrás de las plegerias de los primeros cristianos, los ejemplos serían aún más abundantes. El *Libro de Ezequiel*, refiriéndose a Jerusalén, madre de cada uno de los reyes de Israel, la compara simbólicamente a una vid: «Vuestra madre, como una vid de nuestra sangre, o estirpe, ha sido plantada junto al agua: por la abundancia de agua crecieron sus frutos y sarmientos. Y sus fuertes varas vinieron a ser cetros de soberanos, y elevóse su tronco en medio de las ramas; y viose ensalzada con la muchedumbre de sus sarmientos.»¹²⁷

La leyenda del Arbol de la Vida o de la Cruz era ya muy popular en el siglo xii, antes de que san Buenaventura escribiera su libro; en este siglo se produjo otra importante derivación iconográfica: el Arbol de Jesé, que se fundamenta en un famoso versículo de Isaías: «Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz se elevará una flor. Y reposará sobre él

¹²⁵ D. ROPS, *Prières des premiers chrétiens*, Paris 1952, pág. 364.

¹²⁶ C. MENDOZA, *La leyenda de las plantas*, Barcelona s. f. En materia iconográfica hay que tener siempre mucho cuidado en no hacer fáciles relaciones, que conducen fatalmente a verdaderos disparates. Con la mejor buena fe se escribieron durante el siglo xix en Francia auténticas novelas simbolistas a propósito de algunos monumentos, como denunció E. Mâle. En nuestro país aparecen de vez en cuando disparatadas fantasías, como las de Ramiro de Pinedo sobre la iglesia de Estíbaliz, el claustro de Santo Domingo de Silos, etc. La Edad Media fue simbolista, pero debemos estar muy seguros de conocer sus abstrusas intenciones antes de afirmar a la ligera. Al lado del simbolismo existe lo ornamental, que nunca debe interpretarse más allá de su valor decorativo. El olvido impenitente de estos principios, es característico de cierto número de personas incorregibles.

¹²⁷ *Ezequiel*, 19, 10-11. Texto tomado de la *Sagrada Biblia traducida de la Vulgata latina*, por el P. José Miguel Petisco, edición Apostolado de la Prensa, Madrid 1950. Son interesantes los comentarios a *Ezequiel*, a propósito de la cruz, por san Isidoro de Sevilla; pueden verse, traducidos al castellano, en *Breviarios del pensamiento español. Antología, san Isidoro*, recopilada por Fr. Justo Pérez de Urbel y Fr. Timoteo Ortega, Madrid 1940, págs. 129 y siguientes.

el espíritu del Señor». ¹²⁸ Refuerza el enlace entre las leyendas del Arbol de la Vida y el Arbol de Jesé, el hecho de que éste fuera padre de David y abuelo de Salomón.

Todo lo expuesto y mucho más que podría añadirse, demuestra que san Buenaventura no inventó el Arbol de la Vida; pero es innegable que supo aprovechar y dar nueva forma a la vieja leyenda del Arbol de la Vida y de la Cruz, que a su vez se apoyaba sobre un vasto fondo subconsciente de casi todos los tiempos y casi toda la Humanidad. Y lo hizo con tan profunda visión y acierto, que cristianizó por completo la leyenda y la convirtió en un símbolo y resumen de la contemplación mística de la Pasión de Jesús. El valor explicativo, sistemático y hasta nemotécnico de la figura fue tan grande, que explica la gran difusión de su tratado, sus ampliaciones e imitaciones, y su vasto reflejo en el Arte.

La idea fue tan afortunada, que desde entonces se empleó la figura del árbol con ramas principales y secundarias, con hojas, frutos y raíces, para numerosas exposiciones filosóficas e incluso científicas. ¹²⁹ El méto-

¹²⁸ *Isaías*, 11, 1. La iconografía del Arbol de Jesé, que nos apartaría demasiado de nuestro tema, puede verse en las obras de E. MALE, especialmente en *L'Art religieux du XII^{ème} siècle en France*, París 1947, págs. 151 y siguientes; L. M. J. DELAISSÉ, *Miniatures médiévales*, Ginebra 1959. En su creación tuvo gran importancia la influencia del famoso abad Suger, de Saint Denis, y sus orígenes hay que buscarlos en el citado versículo y en las formas avanzadas del Arbol de la Vida en sus aspectos más occidentalizados, sin pretender hallar problemáticas relaciones con la India, pues el tema es quizás el único auténticamente occidental derivado del Arbol de la Vida.

¹²⁹ Como ampliación de la bibliografía ya anotada en este trabajo sobre la iconografía de la cruz y sus relaciones con el Arbol de la Vida, deben añadirse: M. DIDRON, *Iconographie chrétienne*, París 1843; O. ZOKLER, *Das Kreuz-Christi*, 1875; M. SEPET, *Les Prophètes du Christ*, París 1976; *Opera di san Bonaventura*, vol. VIII, Quaracchi 1892; DOM F. CABROL y DOM H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, artículos *Croix et Crucifix*, t. III, 2.^a parte, págs. 3.046 y siguientes, París 1914; E. MALE, *L'Art religieux du XIII^{ème} siècle en France*, pág. 207, París 1919; P. OLIGER, *Studi Franciscani*, 1921; E. GILSON, *Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion*, en «Revue d'Histoire Franciscaine», 1921; A. PAUPHILET, *La queste du Graal*, París 1923; E. GILSON, *La mystique de la grace dans la «Queste du Saint Graal»*, en «Les Idées et les Lettres», París 1932; P. FISCHER, *Die Meditationes Vitae Christi und die Verfasserfrage*, en «Archivium Franciscanum Historicum», Quaracchi 1932; L. CELLUCCI, *Les Meditations Vitae Christi*, en «Archivium Romanicum», Florencia 1938; E. BAUERREISS, *Arbor Vitae. Der Lebensbaum und seine Werwendung in Liturgie und Kunst des Abenlandes*, Munich 1939; HOLMBERG, *Der Baum des Lebens*, Helsingfor 1939; R. JULLIAN, *Le Franciscanisme et l'Art*

do se utilizó hasta finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, por ejemplo, en tratados de medicina, que presentaban las diferentes clases de enfermedades o sus variedades en esquemas arbóreos.¹³⁰ Una de las supervivencias más intensas y constantes son los árboles genealógicos, que mantienen todavía hoy sus formas vegetales primitivas.

El sistema es tan eficaz que todavía sigue vivo. Hoy es raro ver, como antaño, representaciones naturalistas con letreros escritos en sus órganos, aunque a veces se siguen empleando,¹³¹ Pero nuestro poder superior de abstracción los ha convertido en los cuadros sinópticos a base de llaves, colocando el comienzo (la raíz o tronco) a la izquierda a imitación de la escritura. Y más de un gráfico estadístico o de organización de empresas, etc., oculta en su estructura la disposición de la anatomía vegetal de los árboles. Es muy curioso que éstos hayan enseñado tanto a los hombres sobre la expresión de su pensamiento lógico, y que su estructura, que va de lo universal a lo particular, o al revés (depende que se empiece por el tronco o por las hojas), y que encasilla cada categoría en otras superiores, sea la materialización natural de lo que relacionamos pomposamente con la teoría del conocimiento.¹³² ¿Tendrían razón los antiguos en ver en los

italien, en «Phoebus», Basilea 1946; CHR. EUGÈNE, artículo en «Cahiers des Corderliers», París 1946; M. ELIADE, *Images et symboles*, París 1952; M. M. DAVY, *Essai sur la symbolique romane*, París 1955; P. THOBY, *Les croix limousins*, París 1953; L. REAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, t. II (*Iconographie de la Bible*), cap. V, págs. 462 y siguientes (Crucifixión en general) y pág. 483 (*Lignum Vitae* en particular); KÜNSTLE, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Freiburg 1932, pág. 477; A THOMAS, *Die Darstellung Christi in Kelter*, Dusseldorf 1936, pág. 176; F. VAN DER MEER, *Maestas Domini, Theophanies de l'Apocalypse*, Ciudad del Vaticano, 1938; H. ROLLIN PATCH, *El otro mundo es la literatura medieval*, ed. castellana en Méjico 1956.

¹³⁰ Fácilmente puede verse uno de estos árboles, el *Lignum febricium* o Arbol de las fiebres, publicado por F. TORTI en 1709, reproducido por P. LAIN ENTRALGO, *La muerte de Velázquez*, en «Archivo Español de Arte», núms. 130-131, Madrid 1960, pág. 105.

¹³¹ El árbol se utiliza modernamente para aclarar de manera sencilla y fácilmente asimilable por la imagen muchos conceptos de complicada estructuración, por ejemplo, en las enciclopedias para la juventud. Hace unos años la revista «Liceo» de Barcelona, publicó uno en colores en su portada, referente a los movimientos del Arte contemporáneo: en las raíces había esculturas clásicas, negras y orientales, las ramas representaban los movimientos artísticos y sus divisiones, los pintores modernos poseían una hoja cada uno, y a algunos muy importantes se les reservó un grueso fruto.

¹³² Sin darnos cuenta del origen y significado de ciertas expresiones es frecuente

árboles algo más que plantas? Al menos, estas consideraciones explican que los convirtieran en símbolos del mundo espiritual

Una vez al menos estamos casi seguros de cuál fue el primer modelo de un tema iconográfico medieval, porque tenemos la casi certeza de que el primer Arbol de la Cruz del tipo de Puigcerdá se debe a la mano del propio san Buenaventura, o al menos a su dirección personal. Hay dos códices conocidos del siglo XIII, inmediatos a su muerte o quizás contemporáneos de su vida, y ambos lo representan; además, todos los códices medievales traen la miniatura o el grabado, prueba indudable de que también existían en los originales que copiaron otros más antiguos y hoy perdidos. El contenido literario del tratado depende tan estrechamente de la imagen, que es lógicamente inverosímil considerarla añadidura de los copistas.¹³³

En el prólogo de la obra el mismo san Buenaventura nos deja un testimonio directo: *Et quoniam imaginatio iuvat intelligentiam, ideo quae ex multis pauca collegi in imaginaria quadam arbore sic ordinavi atque disposui, ut in prima et infima ramorum ipsius expansione Salvatoris origo describatur et vita, in medio passio, et glorificatio in suprema. Et in prima quidem ramorum serie quattuor altrinsecus secundum alphabeti ordinem quilibet instar fructus unica pollulatio pendet, ut sic sint*

en nuestro lenguaje actual que hablemos de «ramas» de la ciencia, de culturas o formas que derivan de un «tronco» común, del «florecimiento» de una técnica, de los «frutos» de la investigación, de las «raíces» del conocimiento, y otras semejantes que utilizan precisamente imágenes derivadas de órganos arbóreos, lo que indica claramente su origen.

De Aristóteles al cerebro electrónico, conocer exige clasificar, es decir, encasillar en nuestras celdas de posibilidad de pensamiento, lo que en cierto modo equivale a falsear, ya no podemos conocer las cosas en sí, sino reducidas a nuestra estructura cerebral (tiempo y espacio son ejemplos muy claros). En realidad no conocemos las cosas en sí sino «nuestro conocimiento» de las cosas.

¹³³ De entre la inmensa bibliografía de san Buenaventura seleccionamos las siguientes obras como primera orientación: *Opera Omnia*, Queracchi (*Ad Claras Aquas*) 1882-1902; L. LEMMENS, *Der Heiliges Bonaventura, Kardinal und Kirchenlehrer aus dem Franziskaner-Order*, Kempten 1909; L. LEMMEN, *Vita di san Bonaventura*, Milán 1921; E. GILSON, *La Philosophie de saint Bonaventura*, París 1924; E. CLOP, *Saint Bonaventura*, París 1924; J. PICAULT, *Iconographie de saint Bonaventure*, París 1946; L. REAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, tomo III (*Iconographie des saints*), 1.^a parte, París 1958, páginas 234 y siguientes; *Obras de san Buenaventura*, edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1957.

*quasi duodecim rami afferentes duodecim fructus iuxta mysterium ligni vitae.*¹³⁴

La distribución y plan del Arbol de la Vida de san Buenaventura era la siguiente: tres partes, inferior, media y superior, cada cual con una rama a cada lado que se bifurca en otras dos compuestas de cuatro hojas, una flor y cuatro frutos. Cada hoja contiene un verso, y como son cuatro, cada rama secundaria representa una estrofa, y por lo tanto la parte baja contiene dieciséis versos. La repetición del sistema en tres planos superpuestos suma en total doce estrofas con cuarenta y ocho versos, que corresponden al contenido que desarrollan otros tantos capítulos de que consta el libro. A estas doce estrofas hay que añadir otras tres.¹³⁵

En la baja:

<i>O crux, frutex salvificus,</i>	¡Oh cruz, arbusto salutífero,
<i>vivo fonte rigatus,</i>	por la fuente viva regalado!
<i>cuius flos aromaticus,</i>	tu flor es aromática,
<i>fructus desideratus.</i>	tu fruto, suspirado.

En la alta estas dos:

<i>His nos ciba fructibus,</i>	Nútrenos con estos frutos,
<i>illustra cogitatus,</i>	ilustra nuestros pensamientos,
<i>rectis duc itineribus,</i>	por los rectos caminos guíanos,
<i>hostis frange conatus.</i>	quebranta del enemigo los esfuerzos.
<i>Sacris reple fulgoribus,</i>	Llénanos de sacros fulgores,
<i>spira pios afflatus.</i>	espira el piadoso aliento,
<i>sisque Christum timentibus</i>	sé a los temerosos de Cristo
<i>tranquillos vitae status. Amen.</i>	tranquilo fin de la vida. Amén.

¹³⁴ «Y puesto que la imaginación favorece a la inteligencia, las pocas cosas en que va resumido el amplísimo argumento, las he ordenado y dispuesto en un árbol ideal en la siguiente forma: en la primera ramificación inferior se describe el origen y la vida del Salvador, en el medio la Pasión y la glorificación en la cima. En la primera serie de ramas, van colocados de una y otra parte cuatro versitos por orden alfabético, y lo mismo en la segunda y tercera ramificación, de cada uno de los cuales cuelga, a guisa de fruto, un solo brote, y así las doce ramas ofrecen los doce misteriosos frutos del Arbol de la Vida». Tomamos el texto latino y su traducción de L. Amorós, B. Aperribay, M. Oromi, *Obras de san Buenaventura*, t. II, Madrid 1957 (Biblioteca de Autores Cristianos), páginas 292-295.

¹³⁵ Los textos de estas estrofas están copiados de la edición citada en la nota anterior, t. II, págs. 294-295 y 296-297.

La primera estrofa se ha conservado en muchos ejemplares, pero las dos últimas, que contiene el texto y que debían figurar también en el dibujo primitivo, desaparecieron totalmente de sus copias, sin duda por dificultades de espacio. Las tres partes del Arbol corresponden, de abajo a arriba, al origen y vida de Jesucristo, a su Pasión y a la glorificación. En conjunto es la exposición sintética y sistemática del misterio completo de la Encarnación, ofrecido a la meditación del fiel con la máxima claridad y no escasa dosis de poesía.

En el *Prólogo* del libro aclara el propio san Buenaventura el plan de la obra y la iconografía de su dibujo.

Los textos de los misterios del Arbol, según san Buenaventura, más o menos modificados después en las representaciones, son los siguientes:

DE MYSTERIO ORIGINIS¹³⁶

FRUCTUS I: PRAECLARITAS ORIGINIS

Jesus, ex Deo genitus.
Jesus, praefiguratus.
Jesus, emissus caelitus.
Jesus, Maria natus.

FRUCTUS II: HUMILITAS CON-
 VERSIONIS

Jesus, conformis Patribus.
Jesus, Magis monstratus.
Jesus, submissus legibus.
Jesus, regno fugatus.

FRUCTUS III: CELSITUDO VIRTUTIS

Jesus, baptista caelicus.
Jesus, hoste tentatus.
Jesus, signis mirificus.
Jesus, transfiguratus.

FRUCTUS IV: PLENITUDO PIETATIS

Jesus, pastor sollicitus.
Jesus, fletu rigatus.
Jesus, rex orbis agnitus.
Jesus, panis sacratus.

DEL MISTERIO DEL ORIGEN

I FRUTO: CLARIDAD DEL ORIGEN

Jesús, engendrado de Dios.
 Jesús, prefigurado.
 Jesús, enviado del Cielo.
 Jesús, nacido de María.

II FRUTO: HUMILDAD DE LA
 CONVIVENCIA

Jesús, conforme a los Padres.
 Jesús, mostrado a los Magos.
 Jesús, obediente a las leyes.
 Jesús, expulsado del reino.

III FRUTO: ALTEZA DE LA VIRTUD

Jesús, bautista celestial.
 Jesús, tentado del enemigo.
 Jesús, admirable en prodigios.
 Jesús, transfigurado.

IV FRUTO: PLENITUD DE LA PIEDAD

Jesús, pastor solícito.
 Jesús, bañado en llanto.
 Jesús, aclamado Rey del mundo.
 Jesús, Pan consagrado.

¹³⁶ Los textos latinos y las traducciones que siguen proceden de la edición citada en las dos notas anteriores, t. II, págs. 296 y siguientes.

DE MYSTERIO PASSIONIS

FRUCTUS V: CONFIDENTIA IN PERICULIS

Jesus, dolo venundatus.

Jesus, orans postratus.

Jesus, turba circumdatus.

Jesus, vinculis ligatus.

FRUCTUS VI: PATIENTIA IN INIURIIS

Jesus, notis incognitus.

Jesus, voltu velatus.

Jesus, Pilato traditus.

Jesus, morte damnatus.

FRUCTUS VII: CONSTANTIA IN
SUPPLICIIS

Jesus, spretus ab omnibus.

Jesus, cruci clavatus.

Jesus, iunctus latronibus.

Jesus, felle potatus.

FRUCTUS VIII: VICTORIA IN CON-
FLICTU MORTIS

Jesus, sol morte pallidus.

Jesus, translanceatus.

Jesus, cruore madidus.

Jesus, intumulatus.

DE MYSTERIO
GLORIFICATIONIS

FRUCTUS IX: NOVITAS RE-
SURRECTIONIS

Jesus, triumphans mortuus.

Jesus, resurgens beatus.

Jesus, decor praecipuus.

Jesus, orbi praelatus.

FRUCTUS X: SUBLIMITAS ASCENSIONIS

Jesus, ductor exercitus.

Jesus, caelo levatus.

Jesus, largitor Spiritus.

Jesus, laxans reatur.

DEL MISTERIO DE LA PASION

V FRUTO: CONFIANZA EN LOS PELIGROS

Jesús, traidoramente vendido.

Jesús, orante postrado.

Jesús, cercado de la turba.

Jesús, maniatado.

VI FRUTO: PACIENCIA EN LAS INJURIAS

Jesús, desconocido de los suyos.

Jesús, velado el rostro.

Jesús, entregado a Pilatos.

Jesús, condenado a muerte.

VII FRUTO: CONSTANCIA EN
LOS SUPPLICIOS

Jesús, despreciado de todos.

Jesús, clavado en cruz.

Jesús, puesto entre ladrones.

Jesús, aheleado.

VIII FRUTO: VICTORIA EN EL COMBATE
DE LA MUERTE

Jesús, Sol pálido en la muerte.

Jesús, traspasado por la lanza.

Jesús, bañado en su sangre.

Jesús, sepultado.

DEL MISTERIO
DE LA GLORIFICACION

IX FRUTO: NOVEDAD DE LA
RESURRECCION

Jesús, muerto triunfante.

Jesús, resucitado glorioso.

Jesús, singular hermosura.

Jesús, emperador del mundo.

X FRUTO: SUBLIMIDAD DE LA ASCENSION

Jesús, general del ejército.

Jesús, ensalzado al cielo.

Jesús, dador del Espíritu.

Jesús, absolución de los pecados.

FRUCTUS XI: AEQUITAS IUDICII	XI FRUTO: EQUIDAD DEL JUICIO
<i>lesus, testis veridicus.</i>	Jesús, testigo verídico.
<i>lesus, iudex iratus.</i>	Jesús, juez airado.
<i>lesus, victor magnifico.</i>	Jesús, vencedor magnífico.
<i>lesus, sponsus ornatus.</i>	Jesús, esposo engalanado.
FRUCTUS XII: AETERNITAS REGNI	XII FRUTO: ETERNIDAD DEL REINO
<i>lesus, rex regis filius.</i>	Jesús, Rey Hijo de Rey.
<i>lesus, liber signatus.</i>	Jesús, libro sellado.
<i>lesus, fontalis radius.</i>	Jesús, rayo fontal.
<i>lesus, finis optatus.</i>	Jesús, fin de todos los deseos.

Debe observarse que los artistas no adoptaron las hojas para la colocación de estos textos, sino que emplearon los frutos y agruparon el contenido de las hojas en series de dos renglones (de dos versos cada uno) escritos sobre las ramas o en filacterias que las sustituyen. En cuanto al texto de la parte inferior del árbol: *Lignum vitae afferens fructus duodecim, per menses singulos reddens fructum suum, et folia ligni ad sanitatem gentium*, san Buenaventura no cita explícitamente de dónde lo tomó, pero no cabe la menor duda de que fue del siguiente pasaje apocalíptico: «En medio de la plaza de la ciudad y de la una y otra parte del río estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto: y las hojas del árbol sanan a las gentes».¹³⁷ Así, un trascendente y curioso tema iconográfico medieval, deriva, como muchísimos más, del libro del *Apocalipsis*, acaso el que más influyó en la Edad Media.¹³⁸

Se conservan 185 códices manuscritos de la obra de san Buenaventura, seguidos de numerosas ediciones, y en todas ellas aparece la miniatura o el grabado del Arbol de la Cruz.¹³⁹ Uno de los dos más antiguos es el

¹³⁷ *Apocalipsis*, 2, 2.

¹³⁸ La enorme importancia y repercusión artística del *Apocalipsis* se realizó gracias a las extraordinarias miniaturas con que se ornaron los códices de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beatus, abad de Liébana. Es un mundo complejísimo y apasionante, capítulo básico de nuestro estilo mozárabe que pasa a los códices apocalípticos románicos y góticos, de ellos a relieves y a capiteles de claustros y portadas, a la serie de tapicerías de Angers, a los grabados de Dürero, a un curioso cuadro de El Greco y hasta al arte actual. La Catedral de Gerona conserva uno de los ejemplares mejores, quizás el mejor, que tenemos en avanzada preparación para su publicación en los ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS GERUNDENSES.

¹³⁹ Para obras similares, inspiradas en la de san Buenaventura, véase: *Obras de*

manuscrito *Cod. 280* (E. 27) de la Biblioteca Municipal de Perusa; es del siglo XIII y en el folio 99 presenta una bella miniatura con el Arbol de la Cruz sobre fondo azul de cielo estrellado y los símbolos de los evangelistas en los ángulos. También del XIII y muy hermosa es la miniatura del manuscrito *Cod. 1777* de la Biblioteca Ducal de Darmstadt, folio 44. La invención de la imprenta acabó con el apogeo de las miniaturas y las transformó en grabados, que han repetido siempre las ediciones hasta hoy.¹⁴⁰

No es preciso describir las miniaturas y grabados de todos los códices y ediciones. Baste saber que las obras pictóricas son siempre copias, ampliaciones en tabla o en muro de esas ilustraciones, y que las pinturas de Santo Domingo de Puigcerdá reproducen indudablemente una miniatura. Esto no impide que los pintores añadieran variantes procedentes de su arte, pero siempre relativamente secundarias. Las alteraciones en los textos se explican por los libros, caso también de Puigcerdá, que quizás no se inspiró directamente en un códice de la obra de san Buenaventura, sino de otro derivado o en un comentarista.

Entre las obras más semejantes a la nuestra de Puigcerdá podemos citar, en el siglo XIII, la existente en el portal de la catedral de Trogir, en Dalmacia (Yugoeslavia). En el XIV, el curioso panel de la sacristía de la iglesia de Santa María Paganica, de Aquila (Italia), que presenta a la Virgen de medio cuerpo y gran tamaño, sosteniendo un pedestal arquitectónico, semejante a la base de una cruz de término, del que sale un árbol que se convierte en cruz con Cristo clavado; sus ramas principales son filacterias con textos, y a la derecha hay un fraile arrodillado, sin duda el donante; el estilo de esta obra deriva de la manera de Simone Martini a través de su reelaboración por los pintores de Orvieto.¹⁴¹

El panel de la Academia de Florencia que representa el Arbol de la Cruz se ha atribuido durante mucho tiempo y sin razón suficiente, a *Pacisan Buenaventura* (texto bilingüe), t. II, pág. 228, edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1957; para las versiones musicales, ibidem, págs. 288-89. Los PP. editores de Quaracchi dieron en el siglo XVIII el catálogo de 175 códices (*Opera omnia*, VIII, páginas XXXIX y siguientes), a los que E. Longpré añadió otros diez (*Archiv Francis. Hist.*, XVI, 1933, pág. 552, nota 3).

¹⁴⁰ El grabado más reciente puede verse en la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, citada en la nota anterior, t. II, págs. VII y 282.

¹⁴¹ R. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, t. V, La Haya 1925, págs. 368 y 371, fig. 218.

no di Buonaguida. Cristo aparece crucificado en un árbol cuyas ramas son filacterias blancas, en las que no se llegaron a escribir textos y de las que salen hojas que contienen debajo y en las extremidades pequeños círculos con escenas de la vida de Jesús; suman 47 (23 a la derecha y 24 a la izquierda) además de la coronación de la Virgen ante las jerarquías celestiales en la terminación triangular y de la historia de Adán y Eva formando estrecho friso en la parte baja. Offner, Suida, Thode y otros lo atribuyen a Pacino, pero sin razón (Van Marle), aunque haya sin duda relaciones estilísticas. No insistiremos en esta obra por haber tratado anteriormente de ella.¹⁴² Lo mismo decimos del panel del Museo dell'Opera di Santa Croce. Recuérdese también la ya citada vidriera de Carcasona. La Basilica del Santo, en Padua, orna sus paredes con enormes y numerosas pinturas al fresco, entre ellas una del Arbol de la Cruz, que desgraciadamente ofrece muy pocas garantías por estar casi totalmente repintada en época moderna.

En la Galería de Ferrara hay paneles que durante mucho tiempo se atribuyeron a Cristóforo de Farrara, pero después se aclaró que este Cristóforo no era de Farrara sino de Bolonia. Uno de los paneles (núm. 22) muestra la Virgen. En el fondo hay un abrupto paisaje montañoso con arquitecturas; en primer término, la Virgen vestida y dormida sobre un lecho sin deshacer. Del cuerpo de María sale un árbol naturalista, con todas sus ramas y hojas, y en el extremo de cada una aparece un diminuto ángel adorando al Cristo crucificado en el árbol. Arriba culmina con el nido de pelícanos. Es una pintura de la segunda mitad del siglo xiv con reminiscencias boloñesas y gracias de la escuela de Rímíni.¹⁴³

En el siglo xiv pueden citarse otras obras de este tema iconográfico, por ejemplo un alabastro inglés que reúne la Anunciación y la Crucifixión de manera curiosa, porque Cristo está crucificado en el tallo de lis en que se arrolla la filacteria con el texto del mensaje que lleva san Gabriel.¹⁴⁴ En el siglo xv, un *Lignum vitae* por el veneciano Carlo Cri-

¹⁴² Obra citada en la nota anterior, t. III, La Haya 1924, págs. 245 y siguientes, figura 143; R. OFFNER, *Pacino di Buonaguida, a contemporary of Giotto*, en «Art in America», 1922, pág. 3, fig. 9; SUIDA, *Einige florentinische Maler*.

¹⁴³ M. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, t. IV, La Haya 1924, págs. 296-97, fig. 251.

¹⁴⁴ *Victoria and Albert Museum*, Londres.

velli;¹⁴⁵ otro en el tímpano de la iglesia de San Martín de Landshut (Baviera). En el xvi, el retablo de Weiterswiller, especie de reclinatorio hecho para la cofradía del Rosario, que incluye el motivo de las hostias;¹⁴⁶ también el retablo de Odensee (Dinamarca), por Claus Berg. Posteriormente decae el tema en el gran Arte y se encuentra raras veces, salvo su constante repetición grabada en las ediciones de la obra de san Buenaventura. En el Oriente de Europa fue menos frecuente, pero hay algunas piezas, como el fresco ruso de la iglesia de San Juan Bautista, de Toltchkovo (Iaroslavl), con la particularidad de que las ramas están cargadas de hostias que recogen los ángeles.¹⁴⁷

En la iglesia del monasterio barcelonés de Pedralbes existió un magnífico Arbol de la Vida. Según las noticias que comunicó sor Anzizu a Sanpere y Miquel, el documento hallado por éste y otro que encontró el Dr. Trens, el 5 de mayo de 1348, Arnau Bassa, hijo del famoso Ferrer Bassa que pintó la capilla de San Miguel del mismo cenobio, se comprometió a pintar en una pared de la iglesia un Arbol de la Vida. Era de gran tamaño y debía ocupar toda la cara interior del muro que da sobre el coro de las monjas, hasta el rosetón. Sus dimensiones eran las mismas que las del Arbol de la Vida de la iglesia de los Frailes Menores de Barcelona (también destruido), con seis apóstoles a cada lado, y con los correspondientes letreros sobre las ramas. Se añadieron dos historias de la Pasión de Cristo a cada lado. Debía pintarse con azul de Alemania y oro fino, por un coste de 1.000 ducados barceloneses. Es triste añadir que mientras el árbol de los Frailes Menores parecía por las iras populacheras de 1835, una abadesa hacia raspar totalmente a sus costas, y como una obra meritoria, en el mismo siglo, el Arbol de la Vida de Pedralbes. Estas dos enormes pérdidas reducen a ejemplar único catalán el fresco del Arbol de la Vida de Puigcerdá.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Es una hoja lateral de tríptico, en el Museo Jacquemart-André, París.

¹⁴⁶ Museo de Estrasburgo.

¹⁴⁷ Téngase presente, además de otras obras citadas incidentalmente, la bibliografía general de la nota 129 de este trabajo.

¹⁴⁸ *Manual* de Guillem Turell, años 1342-48, fol. 83 v., en el Archivo de Pedralbes; S. SANPERE Y MIQUEL, *Els Trescentistes*, t. I, Barcelona s. f., págs. 252 y apéndice documental núm. XL; M. TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona 1936, páginas 22-23, apéndice documental núms. XXXVII y XXXVIII.

El Arbol de la Cruz de las pinturas de Puigcerdá presenta una notable variante respecto a las piezas descritas: la inclusión de profetas con filacterias a ambos lados de la composición. Este tipo, casi tan importante como el anterior, puede considerarse con bastante seguridad como desarrollo del Arbol primitivo de san Buenaventura con una interpolación que sin duda no figuraba en el dibujo original, pero que responde a un pensamiento perfectamente lógico y natural. Porque los profetas incluidos y los textos de las filacterias se refieren a las profecías relativas a la Pasión de Jesucristo.

¿De dónde surgió exactamente este modelo? Recordemos ante todo que los profetas tuvieron enorme importancia en la imaginación de los hombres de la Edad Media. Los videntes de Israel fueron para ellos serios testimonios que se complacían en alinear en las fachadas y a ambos lados de las portadas, con filacterias en las manos con textos que eran demostraciones de la misión divina de Jesucristo, que frecuentemente presidía el tímpano, lo que ya es un primer paralelo, aunque remoto, con la idea directriz del Arbol de la Vida.¹⁴⁹

La presencia de los profetas es mucho más directa de lo que suele creerse, llegaba hasta la visión directa y el trato familiar. En ciertas ceremonias religiosas y en el drama sacro actuaban personas vivas disfrazadas de profetas. El hombre del pueblo los veía desfilar por las calles y ante su propia casa, sobre todo en las épocas de Navidad, Reyes y Semana de Pasión, como ancianos de barbas pobladas y largas vestiduras. La solemne procesión entraba en la catedral y cada profeta era llamado por su nombre, se adelantaba y daba testimonio de la verdad revelada recitando el versículo que llevaba escrito en la filacteria que sostenía en sus manos. Incluso se convocaba a supuestos profetas gentiles, como Virgilio, Balaam y las Sibilas. Durante todo el año se les reconocía en las estatuas de piedra de las portadas, donde los artistas los representaban como los habían

¹⁴⁹ La portada tenía complicado simbolismo místico que el arte ha ido desarrollando en todos sus sentidos. Es la puerta física del templo, y moralmente de la Iglesia y la casa de Dios, por eso suele contener la representación del Juicio Final, imprescindible para la vida eterna. Lo que queda dentro es sagrado, lo de fuera profano y hasta pecaminoso: es el mundo. Por eso los neófitos no bautizados todavía, se relegaban al atrio durante la misa; y en el *Apocalipsis*, cuando el ángel recibe la orden de medir el templo, se le indica que prescinda del patio, lo que recoge bien una de las miniaturas de los *Beatos* mozárabes.

visto en la realidad, lo que explica el impresionante verismo, el valor de anónimos retratos que tienen muchas de estas esculturas, sobre todo las de época gótica.¹⁵⁰

No faltan obras muy antiguas en que aparecen los profetas a los lados del Crucificado. Un Evangeliario del siglo xi,¹⁵¹ encuadernado en cuero con aplicaciones de plata, presenta a Cristo crucificado en su tapa anterior; debajo está la Virgen y en los ángulos los símbolos de los evangelistas; además de los apóstoles san Pedro, Bartolomé y Tomás, y de san Basilio y san Gregorio (arriba y abajo respectivamente), a cada lado hay una serie de tres profetas. Todas estas figuras están en medallones, como luego en ciertos Arboles de la Cruz (por ejemplo, el de la Santa Croce de Florencia).¹⁵²

El traslado de esta disposición al Arbol de la Cruz debió de producirse tardíamente, por la intensa influencia del Arbol de Jesé, creación absolutamente occidental, del siglo xii y del abad Suger, al que ya nos referimos. Si el Arbol de Jesé del siglo xii representa únicamente a este personaje dormido, con un árbol que sale de su cuerpo y entre sus ramas los antepasados de Cristo, en el siglo xiii es muy frecuente que se le añadan profetas a los lados. Buen ejemplo es una vidriera de Saint-Denis de Chartres.¹⁵³

En Santa María Maggiore, de Bergamo, se conserva la parte inferior de un fresco que representa el Arbol de san Buenaventura. Al pie del Arbol se ven a la Virgen, san Francisco y santa Clara, a la izquierda, y a san Juan y dos franciscanos, a la derecha; en el centro aparece san Buenaventura arrodillado, y próximo a éste, en la misma postura, el donante. Una inscripción afirma que esta pintura la hizo cierto Guido di Suardi en 1347. Los numerosos medallones entre las prolongadas ramas-filacterias narran

¹⁵⁰ Véase M. SEPET, *Les prophètes du Christ*, paris 1876; E. MALE, *L'Art religieux du XIII^{ème} siècle en France*, Paris 1919, págs. 206 y siguientes.

¹⁵¹ Biblioteca Nacional, núm. 79, París.

¹⁵² Véanse los once círculos de la curiosa tabla atribuida a Allegretto Nuzi, *Virgen con adoradores*, fechada en 1342, que se conserva en el Bigallo de Florencia; es una rareza iconográfica en que la Virgen aparece en función sacerdotal y con las correspondientes vestiduras. R. VAN MARLE, *The development of the italian schools of painting*, t. V, La Haya 1925, pág. 133, fig. 76.

¹⁵³ Consúltese E. MALE, *L'Art religieux du XIII^{ème} siècle en France*, Paris 1919' página 200.

la vida de Cristo de manera semejante a la tabla de la Galleria dell'Accademia de Florencia.¹⁵⁴

No es absolutamente seguro que la pieza incluyera profetas, pero sí lo hace la del Museo dell'Opera della Santa Croce, tantas veces citada; que en cambio no tiene los medallones biográficos. La complicación de estos círculos narrativos es ya bastante tardía, de bien entrado el siglo XIV, añadidura de los pintores italianos, que nada tiene que ver con el primitivo Árbol de san Buenaventura y que no halló reflejo en las pinturas de Puigcerdá.

En San Francisco de Pistoia hay una enorme representación del Árbol, con la Crucifixión, con la Virgen desmayada entre las santas mujeres (como en Puigcerdá), y san Francisco a los pies del árbol en compañía de otros cinco santos y un matrimonio donante. A cada lado existen seis ramas-filacterias y en sus extremidades, enmarcados por roleos vegetales, otros tantos profetas que sostienen en las manos las correspondientes filacterias; hay otros roleos pequeños que sustituyen a los frutos. Arriba se ve el nido de pelícanos con su texto. Todo esto aproxima mucho la obra a las dos de Florencia y a la nuestra, aunque tiene más letreros, menos santos y faltan las arquitecturas de Puigcerdá, que no recordamos en ninguna otra pieza extranjera.¹⁵⁵

El nido de pelícanos que aparece en la parte alta del árbol es de significación sobradamente conocida y no es preciso profundizar aquí en ella.¹⁵⁶ Sólo recordaremos que simboliza a Cristo porque la leyenda afirma que el pájaro se picotea el pecho para alimentar a sus pequeños con su propia sangre. De él dice san Isidoro: «*Pelicano*: ave de Egipto que habita en la soledad del río Nilo, de donde tomó su nombre, pues Conopos es Egipto. Se dice, y queda como referencia, que mata a sus hijos y los llora por espacio de tres días, y después, hiriéndose a sí mismo el pecho, les devuelve la vida rociándoles con su sangre».¹⁵⁷

¹⁵⁴ R. VAN MARLE, *The development of italian schools of painting*, t. IV, La Haya 1924, págs. 218-19, fig. 110.

¹⁵⁵ Obra citada en la nota anterior, t. V, La Haya 1925, págs. 308 y 310, fig. 195.

¹⁵⁶ Puede consultarse con provecho en los diversos tratados de iconografía que citamos en este trabajo.

¹⁵⁷ Tomamos este texto de san Isidoro de la edición castellana de sus *Etimologías*, traducción de Luis Cortés y Góngora, edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, Ma-

Ciertas hipótesis consideran el pelícano como un caso particular de los maravillosos pájaros blancos derivados de remotos símbolos solares. Estos pájaros sobrenaturales hablan y ayudan frecuentemente a los humanos. Sirven de enlace y de confidentes, dan buenos consejos y a veces transportan personajes por los aires, salvándolos así de terribles peligros, o reúnen a los seres que se aman.¹⁵⁸ El tema se relaciona con la famosa leyenda medieval de *El caballero del cisne*, y tiene amplia repercusión en las ninfas de la mitología nórdica que se transforman en cisnes, origen a su vez de muchos cuentos de hadas.¹⁵⁹ Otra leyenda muy repetida en el Medievo en relación con las aves blancas, es *El pájaro de la verdad*.

Todo este fondo mitológico sirve de base al simbolismo cristiano del pelícano, uno de tantos bellamente adoptado y transformado. El pelícano que se sacrifica para resucitar a sus pequeñuelos con su propia sangre, es Cristo (*similis factus sum pellicano*, aclara el texto); los polluelos muertos son las almas de los fieles, muertas por el pecado, que resucitan gracias a la sangre redentora.¹⁶⁰

Queda únicamente por aclarar la espada flotante en el aire, que de manera algo extraña se dirige al pecho de la Virgen. Se trata simplemente de la transcripción gráfica y exacta de unas palabras contenidas en el

drid 1951, pág. 310. La nota 35 de dicha página, añade: «Muchos estiman que el pelícano es el onocrotalo, del cual se habla en el núm. 32. San Jerónimo en su Vulgata (*Lev. 11*) traduce la palabra griega pelícano por onocrotalo».

¹⁵⁸ Varias interesantes y antiguas leyendas de estos pájaros han pasado, entre otras, a: PERRAULT, *Florine, Serpentin vert*; GRIMM, *Los dos compañeros*; ANDERSEN, *Los cisnes silvestres, El príncipe y la princesa*; CARNOY, *El fiel Juan*. Véanse: CARNOY, *Contes français*; COSQUIN, *Contes lorrains*; para *Las mil y una noches*, *Asiatic Researches*, 1836; y SCHIEFNER, artículo en «Mémoires de l'Académie des Sciences», t. XIX. También es importante LOEFFLER-DELACHAUX, *Symbolisme des contes de fées*. La *Sonatina*, de RUBÉN DARÍO, y la historia de *La bella durmiente*, son los últimos reflejos de un mito solar.

¹⁵⁹ B. BRASTON, *Mitología germánica ilustrada*, ya citada, en la que incluimos varias obras de arte sobre este tema.

¹⁶⁰ La representación cristiana de las almas justas en forma de palomas o aves blancas, es tan antigua que aparece ya en los tiempos de las catacumbas, apoyada acaso en las figuraciones volátiles egipcias del ba o alma del difunto, aunque sin cabeza antropomorfa. Los códices de *Beato*, incluyendo el de Gerona, presentan en esa forma las almas de los mártires. La idea es tan antigua en estos códices, que la representa la página aislada que se conserva del único códice fechable acaso en el siglo VIII, el llamado *Protobeato de Silos*, conservado en el Museo Británico, de Londres.

canto profético de Simeón, en que anuncia que una espada de dolor atravesará el corazón de María. El texto que sirve de inspiración, dice literalmente:

*Et benedixit illis Simeon, et dixit ad Mariam matrem eius: Ecce positus est hic in ruinam et in resurrectionem multorum in Israel, et in signum, cui contradicetur, — et tuam ipsius animam pertransibit gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitationes.*¹⁶¹

EL JUICIO FINAL

Ya sabemos que apenas hay noticias de esta escena, sólo vestigios en una fotografía, ya que la pintura se ha perdido. No vamos a analizar aquí la iconografía de este asunto, tan grato a la Edad Media, entre otras razones, porque lo poquísimo que sabemos de lo que en Puigcerdá había no da idea de las posibles peculiaridades que pudiera presentar.

ANIMALES DECORATIVOS

Como ya dijimos en otra parte de este trabajo, se encuentran en uno de los tres conjuntos conservados de las pinturas de Puigcerdá, y quedan suficientemente comentados en su aspecto y en su origen. El asunto se repite mucho durante la Edad Media: leones pasantes y opuestos, sobre fondo rojo continuo, se ven todavía *in situ* y reclamando urgente restauración, en el ábside de la iglesia románica de San Miguel de Cruilles (Girona),¹⁶² animales en círculos, como en Puigcerdá, en una pieza de la antigua colección Espona (Barcelona),¹⁶³ en la tribuna de la iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria),¹⁶⁴ etc.

¹⁶¹ Las palabras las pronunció Simeón cuando la presentación de Jesús en el templo; Dios le había prometido que no moriría sin conocer al Mesías, y cuando tomó el Niño en las manos tuvo inspiración sobrenatural de quién era. El pasaje se encuentra en el *Evangelio* de san Lucas, 2, 25-35; el párrafo citado está en los versículos 34-35: «Y Simeón bendijo a entrambos, y dijo a María, su madre: Mira, este Niño está destinado para ruina y para resurrección de muchos en Israel; y para ser el blanco de las contradicciones; y una espada traspasará tu propia alma, para que se descubran los pensamientos ocultos en los corazones de muchos».

¹⁶² Véase buena reproducción en *Ars Hispaniae*, t. VI, fig. 45, pág. 72, Madrid 1950.

¹⁶³ Reproducción en *Ars Hispaniae*, t. VI, fig. 77, pág. 100. Durante la redacción de estas páginas, y por defunción del Barón de Espona, sus colecciones han pasado generosamente a los museos barceloneses.

¹⁶⁴ Las pinturas de San Baudelio pueden verse reproducidas en la obra citada en

Como se trata de copias directas de tejidos orientales, es inútil buscar imaginarias iconografías a lo que no se pintó con otro objeto que el puramente decorativo. El caso de Puigcerdá sólo presenta una duda difícilmente soluble: si se inspira directamente en el tejido oriental o procede de alguna miniatura, porque indudablemente las hubo en códices muy antiguos, por ejemplo, en el *Beato* de Saint Sever.¹⁶⁵

las dos notas anteriores; también en J. A. GAYA NUÑO, *La pintura románica en Castilla*, Madrid 1954, etc. Ignoradas hasta 1907, veinte años después fueron objeto de la rapacidad y codicia, y por la mediación de un tal Levi, fueron a parar a los EE. UU. En 1957 regresaron a España como intercambio y depósito, siendo trasladadas al Museo del Prado.

¹⁶⁵ Es un *Beato* románico, procedente de la región de Gascuña, se conserva en la Biblioteca Nacional de París. La miniatura se encuentra en el folio 190.